

# Od Niemiec jesienią do Niemiec 09

Historia Frakcji Czerwonej Armii i jej filmowe multiplikacje

EWA FIUK

*W ramach drugiej próby demokratyzacji Niemiec, poczynawszy od roku 1949 aż po dzień dzisiejszy, epoce niemieckiego terroryzmu nadano, głównie w publicystyce, zbyt duże znaczenie. Jest to niezwykle ważny rozdział naszej historii, ale przecież nie najważniejszy <sup>1</sup>.*

Helmut Schmidt

*Nie ma co do tego wątpliwości, że historia terrorystycznego ugrupowania o nazwie Baader-Meinhof jest jednym z najważniejszych epizodów w dziejach powojennych Niemiec oraz jednym z największych wyzwań, z jakimi musiało zmierzyć się państwo <sup>2</sup>.*

Stefan Aust

W roku 2007 minęło trzydzieści lat od wydarzeń „niemieckiej jesieni” <sup>3</sup>, kiedy to konflikt narastający od 1967 roku pomiędzy władzami RFN i młodymi terrorystami z RAF (die Rote Armee Fraktion – Frakcji Czerwonej Armii) osiągnął punkt kulminacyjny. Zacytowane powyżej opinie pochodzą z tego właśnie okresu i dość wyraźnie ilustrują różnice, które u progu nowego wieku charakteryzują postawę Niemców wobec problemu zachodnioniemieckiego terroryzmu lat 70. Stosunek do własnej historii, potrzeba jej ciągłej analizy, weryfikacji, a nawet rewizji, leży u podstaw kształtowania współczesnej niemieckiej tożsamości. Dzieje zachodnioniemieckiego terroryzmu, kulturowa pamięć o tym, co się wydarzyło w ciągu trzydziestu lat istnienia RAF, to – oprócz drugiej wojny światowej oraz podziału i ponownego zjednoczenia Niemiec – najważniejszy rozdział w najnowszej historii tego kraju, epoka, która mimo iż wielu obywatelom RFN wydaje się już dziś tematem wyeksploatowanym, nadal chętnie jest rozliczana przez przedstawicieli niemieckiego życia publicznego: polityków, dziennikarzy, publicystów, ale także artystów.

Wzmoczone zainteresowanie historią studenckiej rewolty oraz wyrosłego na jej gruncie RAF, przejawiające się choćby w organizowaniu wystaw, realizacjach

spektakli teatralnych i produkcji filmów dotyczących tej tematyki, jest z pewnością związane z obchodzonymi niedawno okrągłymi rocznicami wydarzeń z lat 1967 i 1977 oraz 1968. Już w roku 2005 w Berlinie została otwarta kontrowersyjna wystawa zatytułowana *Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF (Obrazy terroru: RAF)*, prezentująca wątek terroryzmu zachodnioniemieckiego w sztuce, a zatem nie tylko historię RAF, ale także rozmaite formy i sposoby jej przedstawiania<sup>4</sup>. W jubileuszowym 2007 roku w wielu niemieckich teatrach<sup>5</sup> wystawiono wiele sztuk poświęconych temu problemowi; do najsłynniejszych i najbardziej znaczących spektakli należy zapewne zaliczyć inscenizację dramatu Elfriede Jelinek pt. *Ulrike Maria Stuart* zrealizowaną przez hamburski Thalia Theater. Od początku nowego wieku powstało także wiele filmów, których akcja bądź koncentruje się bezpośrednio na historii i działalności Frakcji Czerwonej Armii, bądź tylko nawiązuje do wydarzeń z tego okresu, przenosząc ich sens w czasy współczesne. Próba zogniskowania uwagi niemieckiej opinii publicznej na latach 1967-1998 jest jednocześnie, jak już wspomniałam, elementem formowania tożsamości narodowej. W tym kontekście nie należy oczywiście zapominać, że kwestia ta nabrała szczególnego znaczenia po wydarzeniach z 11 września 2001 roku. W dniu zamachu na nowojorskie Twin Towers zjawisko terroryzmu zyskało nowy wymiar – stało się wątkiem niezwykle medialnym. Trudno rzecz jasna porównywać zorganizowany przez alKaidę zamach w Nowym Jorku do działań Frakcji Czerwonej Armii, nie sposób jednak zaprzeczyć, że oba zjawiska są częścią tego samego fenomenu: krwawego i bezlitosnego buntu zideologizowanej, uważającej się za uciśnioną mniejszości przeciw dominującej sile kulturowej bądź politycznej. Jean Baudrillard w wydanej po ataku na World Trade Center niewielkiej rozprawie filozoficznej zatytułowanej *Duch terroryzmu. Requiem dla Twin Towers* wskazuje na fakt, że współczesny terroryzm jest w istocie w dużym stopniu tzw. faktem medialnym. Francuski filozof upatruje w nim efektu uporczywego dążenia świata zachodniego do kreowania nowego wroga (w tym przypadku islamu), który w warunkach zliberalizowanej, postzimnowojennej rzeczywistości zająłby miejsce reżimu komunistycznego uosobianego niegdyś przez Związek Radziecki. Czyż medialny obraz działalności grupy Baader-Meinhof, kreowany głównie przez koncern Axel Springer, nie miał służyć także polaryzacji niemieckiego społeczeństwa pod koniec lat 60. i na początku 70. zeszłego wieku? Na zbieżności między obiema formami terroryzmu wskazuje również Stefan Aust: *Dlaczego 11 września 2001 stał się dla Amerykanów tak ważną datą? Ponieważ po raz pierwszy od czasów Pearl Harbor zostali zaatakowani quasi-militarnie na swoim własnym terytorium. (...) Był to zamach na Amerykę w Ameryce. Historia RAF to jedyny zamach na struktury państwowe Republiki Federalnej Niemiec po drugiej wojnie światowej. Jedyny taki atak, w dodatku atak wychodzący z wnętrza tego kraju, przeprowadzony przez dzieci tych, którzy pomagali w jego odbudowie. Był to bezpośredni zamach na obywatelową i polityczną świadomość tego kraju*<sup>6</sup>. O możliwych przyczynach zainteresowania tematyką terroryzmu zachodnioniemieckiego lat 70. i jego powiązaniach z aktualną działalnością terrorystów skupionych wokół alKaidy mówi również Antje Vollmer, publicystka, była posłanka i wiceprzewodnicząca niemieckiego Bundestagu z ramienia partii Zielonych. Twierdzi ona, że dzisiejsza dyskusja na ten temat zatacza coraz szersze kręgi, gdyż *nie trzeba się już niczego obawiać. Podobnych debat nie prowadzono by jeszcze w latach 80. Dziś wszystko odbywa się*

wylącznie na pokaz. Ponadto istnieje realny strach przed islamskim terroryzmem, o którego przyczynach nikt jednak nie chce mówić. A zatem chętnie udowadniamy swoją odwagę, która obecnie nic nas nie kosztuje, w dyskusjach o działalności terrorystycznej RAF, kiedy nie musimy się już niczego obawiać<sup>7</sup>. Vollmer wskazuje także podobieństwa między oboma rodzajami terroryzmu: *Synowie szanowanych rodzin, niezwykle inteligentni i świetnie wykształceni, protestują przeciwko bigoterii własnych elit. Jak niegdyś członkowie RAF, reklamują swoją najświętszą misję i w ten sposób kreują własny mit*<sup>8</sup>.

Należy również dodać, że zainteresowanie Niemców rodzimym terroryzmem jest w pewnym stopniu kreowane przez rozmaite media na bieżąco komentujące losy byłych terrorystów. Od roku 2001 do dziś ułaskawionych bądź zwolnionych z aresztu zostało pięciu byłych członków RAF, między innymi Brigitte Mohnhaupt i Christian Klar (kolejno w 2007 i 2008), którzy w 1977 roku zamordowali Jürgena Ponto, prezesa Dresdner Bank<sup>9</sup>. W zakładzie karnym wciąż pozostaje natomiast Birgit Hogefeld, która mimo radykalnego odcięcia się od ideologii Frakcji Czerwonej Armii oraz prób o ułaskawienie kierowanych pod adresem prezydenta Republiki Federalnej Horsta Köhlera, będzie mogła opuścić więzienie dopiero w 2011 roku. Wszystkie te przypadki były szeroko komentowane w niemieckich mediach. Dokonująca się w ostatnich latach, przede wszystkim w sferze mass mediów i sztuki filmowej „celebracja” problemu zachodniemieckiego terroryzmu, za której zwieńczenie moglibyśmy uznać nakręcony w 2008 roku przez Ulricha Edela film *Baader-Meinhof*<sup>10</sup>, jest z pewnością wypadkową tych wszystkich elementów.

### Tło historyczne

Frakcja Czerwonej Armii była skrajnie lewicową organizacją terrorystyczną, która powstała w Niemczech Zachodnich na fali protestów wywołanych zabójstwem przez policję studenta Benno Ohnesorga 2 czerwca 1967 roku<sup>11</sup>. Dokładnie 10 miesięcy później, 2 kwietnia 1968 roku Gudrun Ensslin i Andreas Baader, założyciele i pierwsi przywódcy RAF, podłożyli bomby w domach handlowych we Frankfurcie, w geście sprzeciwu wobec wojny w Wietnamie. Po pierwszej akcji zbrojnej nastąpiły kolejne, jednak już w drugiej połowie 1972 roku Baader, Ensslin, Ulrike Meinhof i Jan Carl Raspe (przedstawiciele tak zwanej pierwszej generacji) zostali aresztowani i osadzeni w więzieniu Stammheim. 21 maja 1975 rozpoczął się trwający niemal dwa lata proces, w wyniku którego terrorystów skazano na karę dożywotniego pozbawienia wolności. Jeszcze przed końcem postępowania sądowego samobójstwo popełniła Meinhof, a kilka miesięcy po ogłoszeniu wyroku reszta skazanych. Według oficjalnej wersji wydarzeń, które rozegrały się jesienią 1977 roku<sup>12</sup>, seria samobójstw była gestem bezsilności i rozpaczki po tym, jak ówczesny rząd RFN pod przewodnictwem Helmuta Schmidta nie zgodził się na zwolnienie ich z więzienia. Decyzję taką chcieli wymusić na władzach członkowie drugiej generacji RAF, którzy w tym celu porwali, torturowali, a w końcu także zamordowali przewodniczącego związku pracodawców Hannsa Martina Schleyera<sup>13</sup>. W latach 80. członkowie Frakcji Czerwonej Armii kontynuowali działalność terrorystyczną. 30 listopada 1989 roku miała miejsce jedna z najgłośniejszych akcji – zabójstwo członka zarządu Deutsche Bank, Alfreda Herrhausena. Od połowy lat 80. do roku 1990 zostało aresztowanych wielu członków organizacji.

Zamachy, które odbyły się w tym czasie, miały na celu głównie wymuszenie na rządzie Niemiec zgody na ich uwolnienie. W roku 1992 minister sprawiedliwości Klaus Kinkel postanowił częściowo spełnić żądania terrorystów, by w ten sposób zapobiec eskalacji przemocy. 20 kwietnia 1998 roku<sup>14</sup> ostatni pozostający na wolności aktywiści Frakcji Czerwonej Armii wydali oficjalny komunikat, w którym ogłosili samorozwiązanie organizacji. Od początku nowego wieku do dziś, po ponad dwudziestu latach odbywania kary, zostało zwolnionych z aresztu czworo byłych terrorystów.

### Filmowa pamięć o terroryzmie i jego współczesne konteksty w kinie niemieckim

Wydaje się, że historia RAF i historia filmu niemieckiego, a nawet szerzej – niemieckiej kultury medialnej, mają kilka wspólnych akapitów, nie zawsze odnotowywanych przez historyków i filmoznawców<sup>15</sup>. W poniższym tekście chciałabym wskazać owe zbieżności, a także odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób w filmie niemieckim ewoluowało wyobrażenie o RAF oraz recepcja tej organizacji. Problemem zachodniemieckiego terroryzmu zajmowało się wielu niemieckich twórców filmowych, dawniej choćby Rainer Werner Fassbinder, Aleksander Kluge, Volker Schlöndorff czy Margarethe von Trotta, w pierwszych latach nowego wieku Christian Petzold, Christopher Roth i Andres Veiel, a ostatnio także Ulrich Edel. Wydaje się, że działalność RAF, ambiwalencja postawy jego członków oraz stosunek aparatu państwa do młodych terrorystów intrygowały szczególnie, czemu nie należy się oczywiście dziwić, artystów będących świadkami epoki. Filmy takie, jak *Utracona cześć Katarzyny Blum* (*Verlorene Ehre der Katharina Blum oder: Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann*, reż. Volker Schlöndorff, 1975), *Niemcy jesienią* (*Deutschland im Herbst*, reż. Rainer Werner Fassbinder, Volker Schlöndorff, Alexander Kluge i inni, 1977/1978), *Nóż w głowie* (*Messer im Kopf*, reż. Reinhard Hauff, 1978), *Trzecia generacja* (*Die Dritte Generation*, reż. Rainer Werner Fassbinder, 1979), *Czas ołowiu* (*Die Bleierne Zeit*, reż. Margarethe von Trotta, 1981) czy *Stammheim* (*Stammheim – Die Baader-Meinhof – Gruppe vor Gericht*, reż. Reinhard Hauff, 1986) były komentarzem artystycznym do ówczesnej sytuacji społeczno-politycznej, stanowiły próbę chronologicznego uporządkowania faktów lub też formułowały – mniej lub bardziej otwarcie – lęki i oczekiwania części intelektualistów niemieckich względem elity rządzącej. Innym powodem zainteresowania reżyserów fenomenem RAF w latach 70. mogła być obecna w niemieckim społeczeństwie silna potrzeba identyfikacji z postaciami uosabiającymi rebelię przeciwko mieszczańsko-konserwatywnej obyczajowości ery Adenauera, szczególnie znamienna dla młodego pokolenia, które na przełomie lat 60. i 70. wchodziło w dorosłość. Fenomen ów opisuje Thomas Elsaesser w opublikowanej w 2007 roku książce *Terror und Trauma: Projektacja filmu, którego bohaterowie podrabiają dokumenty, noszą modne ubrania, napadają na banki, jeżdżą szybkimi samochodami i żyją niebezpiecznie, odbywała się w głowach wielu z nas, a wyobrażenie to miało w sobie coś, czemu nie sposób było się oprzeć*<sup>16</sup>. Elsaesserowi udaje się znakomicie uchwycić morderczy urok, którym dysponowali młodzi terroryści: *W oczach swoich sympatyków ucieleśniali oni nieświadomie niemiecką wersję kultury popularnej, przy czym idiom, medium i forma uczest-*

nictwa wymagały jeszcze dokładniejszego zdefiniowania (...). Pierwsza generacja [Fracji Czerwonej Armii] miał stanowić kontynuację stylu życia wedle maksymy „Sex, Drugs & Rock'n'Roll” była jedynie czymś na kształt krzywego zwierciadła, w którym to wszystko się odbijało (...). Kulturowy kontrast istniejący w obrębie grupy [RAF była nieformalnie podzielona na dwie frakcje – intelektualną, do której należeli prawnik Horst Mahler, dziennikarka Ulrike Meinhof i była studentka germanistyki Gudrun Ensslin oraz proletariacką, której przedstawicielem był lider organizacji Andreas Baader] wskazuje wyraźnie na fakt, że do lat 80. w Niemczech nie było autonomicznej kultury popularnej, nawet w kinie, gdzie obsesja Wendersa na punkcie amerykańskich grup rockowych oraz pastisze Fassbindera – odnoszące się najpierw do filmów gangsterskich klasy B, potem zaś do melodramatów Douglasa Sirkha – jedynie podkreślały ów brak<sup>17</sup>.

W ostatniej dekadzie ubiegłego wieku kino niemieckie zostało zdominowane przez trywialne komedie obyczajowe, co z pewnością stanowiło wyraz ówczesnej kondycji społeczeństwa. Jego przedstawiciele – w tym również twórcy filmowi – po przełomie politycznym lat 1989-1990 zapragnęli skorzystać z zalet i możliwości nowej sytuacji społeczno-politycznej<sup>18</sup> i doskonałych warunków materialnych; wycofali się więc z szeroko pojętej sfery publicznej do sfery prywatnej. Postawa ta, charakteryzująca rozwój społeczny w Niemczech przez całe dziesięciolecie, była przyczyną stagnacji i marazmu w życiu kulturalnym i intelektualnym kraju, co pod koniec lat 90. krytykowało wielu młodych, często właśnie debiutujących twórców filmowych<sup>19</sup>. W latach 90. powstał w związku z tym tylko jeden ważny film na temat RAF – dwuczęściowa produkcja telewizyjna *Śmiertelna gra* w reżyserii Heinricha Breloera. Wraz z nastaniem nowego wieku pojawiło się więcej filmów o podobnej tematyce; należą do nich m.in. *Legenda Rity Volkera Schlöndorffa* (*Stille nach dem Schuss*, 2000), *Bezpieczeństwo wewnętrzne* Christiana Petzolda (*Die Innere Sicherheit*, 2000), *Black Box BRD* Andresa Veuela (2001), *Baader* Christophera Rotha (2002), *Mogadischu* Rolanda Suso Richtera (2008) i wspomniany już *Baader-Meinhof* Uli Edela (*Der Baader-Meinhof Komplex*, 2008). Filmy te, w przeciwieństwie do obrazów powstałych w latach 60., 70. i 80., nie przekazują treści charakterystycznych dla kina politycznego, lecz – z wyjątkiem dwóch ostatnich<sup>20</sup> – stanowią improwizację na temat dziedzictwa Fracji Czerwonej Armii. Wszystkie znakomicie wpisują się w dość popularny we współczesnym kinie niemieckim nurt „rozrachunkowy”, którego celem jest próba oswojenia skomplikowanej przeszłości społeczno-politycznej Niemiec.

### Lata sześćdziesiąte – czasy „preterrorystyczne”

Burza społeczno-polityczna, która rozpętała się w Niemczech pod koniec lat 60., nie pozostała oczywiście bez wpływu na rozwój kulturalny tego kraju. W roku 1967 (czyli w początkowym okresie rewolty studenckiej) powstał film Aleksandra Klugego *Artyści pod kopułą cyrku: bezradni* (*Artisten in der Zirkuskuppel: Die Ratlos*). Obraz, którego bohaterka, dziedziczka cyrku, nie jest w stanie zrealizować swojej utopijnej wizji przedstawienia cyrkowego, może zostać odczytany jako alegoria sytuacji, w której pod koniec lat 60. znaleźli się artyści nowego kina niemieckiego. Reżyserzy próbujący zrewolucjonizować „stare”, powojenne kino, całkowicie skomercjalizowane, poruszające dość trywialną tematykę, musieli sta-

wić czoło dwóm przeszkodom: nadmiernemu wpływowi państwa oraz nieubłaganym prawom rynku. *Sytuacja artystów nowego kina przypomina cyrkowe balansowanie na linie, na wysokości, z której upadek wiąże się z dużym ryzykiem. Ten poziom aluzyjności można uznać za rodzaj żartobliwej samokrytyki nowego kina. Towarzyszy jej jednak próba odpowiedzi na pytanie, dlaczego rzeczywista realizacja oczekiwanego przez ruch kontestacji estetycznego radykalizmu (którego potrzeba wynikała z gwałtownej polityzacji wszelkich form życia społecznego, w tym również sztuki) jest (...) skazana na niepowodzenie* <sup>21</sup> – pisze, analizując stan ówczesnej kinematografii niemieckiej, Konrad Klejsa. Następnie, rozważając możliwość realizacji ambicji artystycznych przez bohaterkę filmu Klugego, jak również przez samych twórców nowego kina niemieckiego, dodaje: *Dylemat ten [sprawdzający się do pytania czy podążać wytrwale drogą rewolucji, czy też zdecydować się na konformizm] stał się z czasem również udziałem ruchu kontestacyjnego – choć jeszcze w okresie apogeum rewolty w 1968 roku zbuntowani studenci i liderzy opozycji pozaparlamentarnej wzywali do natychmiastowej rewolucji (...). Stopniowo jednak rewolucyjny żar zaczął przygasać, zaś ruch kontestatorski podzielił się na dwie frakcje: niepokodzonych z porażką rewolty radykałów, zbaczających na drogę terroryzmu, oraz tych, którzy zdecydowali się zmienić strategię działania, wybierając ugodowy kurs „marszu przez instytucje”* <sup>22</sup>. Sam Aleksander Kluge, wcześniej uczeń, a od roku 1958 także współpracownik Theodora W. Adorno <sup>23</sup>, jednego z twórców teorii krytycznej, która w znacznym stopniu zainspirowała aktywistów rewolty studenckiej 1968 roku, w taki oto sposób mówi o koncepcji swojego filmu: *„Artyści pod kopułą cyrku: bezradni” stanowią filmową realizację koncepcji teorii krytycznej* <sup>24</sup>.

Film Klugego – nad wyraz istotny, gdyż znakomicie oddający ducha czasów – był jedynie częścią zmian, które w drugiej połowie lat 60. ogarnęły kino niemieckie. Pod koniec lat 60. – czyli w chwili, gdy w RFN pojawiła się nowa ustawa dotycząca sposobów wspierania sztuki filmowej – narodziło się bowiem kino autorskie, jedno z najciekawszych i najbardziej płodnych zjawisk w kinematografii tego kraju. W ciągu pięciu lat odbyło się pięć premier filmowych, które na nowo wyznaczyły granice artystycznej wrażliwości i fantazji i które na zawsze zmieniły oblicze kina niemieckiego. Zapowiedzią tych zmian był nakręcony w 1965 roku przez Jeana Marie Strauba obraz *Niepogodzeni (Nicht versöhnt)*. Jego scenariusz, oparty na opublikowanej w 1959 roku powieści Heinricha Bölla *Bilard o wpół do dziesiątej*, opowiada historię trzech pokoleń rodziny niemieckiego architekta, których losy zdeterminowały trzy okresy w dziejach Niemiec: czasy narodzin narodowego socjalizmu, II wojna światową oraz odbudowa państwa po roku 1945. Społeczno-polityczna wymowa tego dość niekonwencjonalnego pod względem formalnym filmu, sprowadzająca się do przekonania, że mroczna przeszłość Niemiec już zawsze będzie warunkować dalszy rozwój tego kraju, doskonale się wpisująca w sposób myślenia charakterystyczny dla młodego pokolenia występującego przeciwko konformizmowi, konsumpcjonizmowi oraz kontynuacji przedwojennej niemieckiej tradycji kulturowej.

Jedną z przyczyn wybuchu rewolty studenckiej w Niemczech były zaniedbania w sferze politycznej i obyczajowej dotyczące rozliczenia narodowosocjalistycznej przeszłości znacznej części społeczeństwa. Buntownicy, którzy domagali się tego, by rząd niemiecki oraz inne organy władzy wyraźnie odcięły się od systemu insty-

tucji i prawa działającego w Trzeciej Rzeszy, wskazywali niemieckie cechy narodowe (zamiłowanie do porządku i dyscypliny, labilność, oportunistyczny), jako czynniki, które najpierw doprowadziły do zwycięstwa Hitlera, a po wojnie uniemożliwiły właściwą odbudowę moralną państwa. Pierwszym filmem niemieckim nakręconym po 1945 roku, który podejmował wątek faszyzmu, nadużywania władzy i propagowania postaw konformistycznych prowadzących do dehumanizacji były *Niepokoje wychowanka Törlessa* Volkera Schlöndorffa (*Der Junge Törless*, 1966). Obraz ten, będący adaptacją powieści Roberta Musila, ukazuje historię dojrzewania wrażliwego chłopca podczas jego pobytu w szkole wojskowej znajdującej się na austro-węgierskiej prowincji. Schlöndorff, w owym czasie chwalony przez krytykę za odwagę w doborze problematyki oraz interpretację estetyczną, odnosi się do dwóch różnych okresów w dziejach swojego kraju. Analizując warunki, w jakich rozwija się i ugruntowuje system totalitarny, wraca do lat 30. i 40. ubiegłego wieku, a jednocześnie ilustruje sytuację, w której znalazło się powojenne pokolenie Niemców. Wskazuje na to choćby konstrukcja postaci głównego bohatera, cechujące go poczucie zagubienia, dylematy moralne, zaburzone relacje z rodzicami, a także nieufność względem instytucji oraz autorytetu wychowawców.

W roku 1968 filmem *Znaki życia* (*Lebenszeichen*)<sup>25</sup> zadebiutował Werner Herzog, a rok później na ekrany niemieckich kin wszedł zrealizowany w konwencji amerykańskiego filmu czarnego obraz *Miłość jest zimniejsza niż śmierć* (*Liebe ist kälter als der Tod*) Rainera Wenera Fassbindera. Oba zrewolucjonizowały ówczesną niemiecką twórczość filmową. Akcja filmu Herzoga rozgrywa się podczas drugiej wojny światowej i ukazuje życie żołnierzy Wehrmachtu stacjonujących na jednej z greckich wysp. Główny bohater, Stroszek, pogrążony w nudzie i bezczynności oraz w poczuciu bezcelowości istnienia, spotęgowanym upałem południowego klimatu, popada w obłąd. Jako że Herzog wyraźnie odnosi się do problemu wojny i to właśnie w jej obliczu skazuje swojego bohatera na upadek, *Znaki życia* mogą (choć przecież nie muszą) zostać odczytane jako rodzaj pożegnania z minioną epoką. Podobna interpretacja umacniałaby wiarę w to, że przyszłość Niemiec należy do nowego pokolenia, wolnego od poczucia winy, nienaznaczonego przez nazizm i wojnę; tym samym przesłanie filmu stanowiłoby przeciwieństwo przekazu zawartego w obrazie Strauba.

Debiut R. W. Fassbindera jeszcze wyraźniej uwypuklił różnicę między tym, co „stare” i „nowe” w rzeczywistości niemieckiej. Odsyłający do amerykańskiego filmu gangsterskiego oraz utworów spod znaku Nowej Fali<sup>26</sup> film *Miłość jest zimniejsza niż śmierć* sugerował pojawienie się nowego, odważnego i zgoła niekonwencjonalnego sposobu myślenia o kinie. Począwszy od roku 1969 Fassbinder nakręcił wiele filmów, w których – wykorzystując elementy kina gatunkowego – opowiadał o uwikłaniu człowieka w relacje międzyludzkie. Ukazywał samotność, trudność w komunikowaniu się oraz wysysk emocjonalny. Kilkakrotnie dotykał kwestii społeczno-obyczajowych, piętnując brak tolerancji i szydząc z niemieckiej zaściankowości i filisterstwa. Ciekawe, że problem terroryzmu pojawił się w jego twórczości po raz pierwszy dopiero w roku 1975 w filmie *Matka Küsters idzie do nieba* (*Mutter Küsters Fahrt zum Himmel*), w dodatku raczej w formie epizodu aniżeli głównego wątku. Fassbinder, który sympatyzował z ideologią wyznawaną przez członków RAF, a kilku z nich znał osobiście, w pełni poświęcił się temu zagadnieniu dwa lata później, w okresie „niemieckiej jesieni”, kiedy to pod wpływem

wstrząsu spowodowanego eskalacją przemocy w walce niemieckich władz z terrorystami zrealizował wraz z dwunastoma innymi reżyserami niemieckimi film – *Niemcy jesienią*.

Czasy „preterrorystyczne” to okres, w którym zrewolucjonizowaniu uległa zarówno świadomość polityczna i obyczajowość części społeczeństwa zachodnioniemieckiego, jak również koncepcja i wyobrażenie o sztuce filmowej. Dotyczy to w szczególności młodego pokolenia, dla którego medium filmowe, stanowiące przeciwwagę dla dominującej w Niemczech kultury słowa, zyskujące coraz większą popularność i znaczenie również dzięki rozwijającej się w tym czasie telewizji, było czymś w rodzaju narzędzia protestu przeciwko skostniałym strukturom kulturalnym i społecznym. Służyło też jako instrument pośredniczący między „starym” i „nowym” spojrzeniem na niemiecką rzeczywistość po II wojnie światowej, za pomocą którego generacja urodzona w latach 40. mogła wyrazić własną, jakże odmienną od pokolenia rodziców, tożsamość. W niemieckim kinie lat 60. wrzało niczym w środowisku zbuntowanych przeciwko władzy studentów. Podobne postulaty obu „ruchów” i wywołane nimi reakcje ze strony konserwatywnej części społeczeństwa świadczą o zaistnieniu szczególnej relacji między twórczością filmową i historią kraju. Odtąd film niemiecki – podobnie, jak miało to miejsce w przypadku *Artystów...* Klugego – w znacznym stopniu towarzyszył wydarzeniom społeczno-politycznym Niemiec, już to dokonując ich antycypacji, już to będąc ich oceną czy komentarzem. Związki Klugego z założeniami i postulatami twórców Szkoły Frankfurckiej, Theodora W. Adorno i Maksa Horkheimera, wydają się być tego doskonałym przykładem.

### Lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte – czasy terroru

Film *Czerwone słońce* (*Rote Sonne*) Rudolfa Thomego został nakręcony w roku 1970, w epoce, którą – z uwagi na charakter konstytuujących ją wydarzeń – nazywam czasami terroru. Piszę o tym filmie w tej części tekstu również ze względu na jego fabułę, która bezpośrednio odnosi się do aktów przemocy przeprowadzonych przez RAF od końca lat 60. *Czerwone słońce* ukazuje fikcyjną historię grupy kobiet, które z nienawiści do mężczyzn postanowiły nigdy nie wiązać się z żadnym z nich na dłużej aniżeli kilka dni. Kiedy jedna z uczestniczek paktu zdradza owe ideały, jej koleżanki postanawiają zamordować kochanka kobiety, a ich decyzja zbiega się w czasie z czynionymi przez nie przygotowaniami do zamachu bombowego. Przez wyraźne odniesienia do ówczesnych wydarzeń społeczno-politycznych, a także przez wzgląd na zawarte w filmie treści feministyczne, *Czerwone słońce* można uznać za szczególnie interesujące świadectwo epoki.

W latach 70. i 80. w ślady Thomego poszło wielu reżyserów niemieckich. Schlöndorff i Hauff wskazywali na podsycaną przez aparat państwowy paranoję społeczną, która towarzyszyła działaniom RAF (*Utracona część Katarzyny Blum*, *Nóż w głowie*, *Stammheim*), Margarethe von Trotta opowiadała o losach terrorystek, kobiet rozdartych pomiędzy pragnieniem uczestnictwa w walce politycznej a odpowiedzialnością za rodzinę (*Drugie przebudzenie Christy Klages*, *Czas ołowiu*), zaś wspomniany wcześniej Rainer Werner Fassbinder kreślił niezwykle osobiste, równie przenikliwe jak prześmiewcze obrazy kolejnych pokoleń Frakcji Czerwonej Armii (*Niemcy jesienią*, *Trzecia generacja*). Wszystkie wymienione filmy tworzą



swoistą mozaikę, z której wyłania się obraz ówczesnej epoki kształtowany przez relacje łączące zachodnioniemieckie państwo i terrorystów. Sami filmowcy, nawet jeśli nie zgadzali się z formą działań podejmowanych przez RAF, najczęściej nie ukrywali swojego zrozumienia, a niekiedy nawet sympatii dla idei im przyświecających. Dość otwarcie artykułowali także swój krytyczny stosunek wobec decyzji ówczesnego rządu niemieckiego, jak również innych organów władzy, w tym sądów i mediów. Oskarżenia pod adresem poszukujących sensacji mediów jasno formułował film *Utracona część Katarzyny Blum*. Jego bohaterką jest kobieta niesłusznie podejrzewana przez policję o działalność terrorystyczną, podejrzania te są zaś wynikiem nagonki prasy brukowej, manipulującej rzeczywistością po to, by utrzymywać społeczeństwo w ciągłym strachu, a przez to osiągnąć większą sprzedaż. Schlöndorff nakręcił swój film na podstawie pochodzącego z 1974 roku opowiadania Heinricha Bölla, w którym pisarz odnosi się nie tylko do ówczesnych wydarzeń społeczno-politycznych, ale także do własnej biografii. Böll, sam nad wyraz krytyczny do tego, co w polityce, kulturze i obyczajowości Niemiec dokonało się po II wojnie światowej, mimo że nie pochwalał metod stosowanych przez RAF, utożsamiał się z postulatami wysuwanymi przez jej członków. Gdy w 1972 w poczytnym tabloidzie „Bild Zeitung” ukazały się pamflety na temat działalności Frakcji, podsycające tylko i tak ogromny już wówczas niepokój społeczny, Böll opublikował w tygodniku „Der Spiegel” ripostę, w efekcie której w opinii wielu Niemców zaczął uchodzić za lewicowego radykała, a nawet sprzymierzeńca terrorystów, co z kolei spowodowało, iż był szykanowany przez policję. Utwór Bölla, badający granice wytrzymałości psychicznej człowieka w starciu z machiną propagandy medialnej, kończy się śmiercią pracownika brukowca ginącego z rąk zdesperowanej, zaszczutej przez prasę i policję kobiety, która następnie zgłasza się na komisariat i przyznaje do winy. Adaptacja opowiadania Bölla wyodręcza jeszcze jego oskarżycielski ton, nadając mu jednocześnie wymowę ironiczną. Film kończy się sceną pogrzebu żurnalisty i przemową szefa wydawnictwa. Mówca określa dokonane przez bohaterkę zabójstwo mianem zamachu na wolność prasy, by zaraz potem wezwać do zwalczania wszelkich przejawów podobnej niesubordynacji obywatelskiej.

Na przełomie lat 1977/1978 powstał film *Niemcy jesienią*. Obraz, wśród twórców którego obok Fassbindera i Schlöndorffa znajdują się między innymi Alexander Kluge, Beate Mainka-Jellinghaus i Edgar Reitz, był reakcją niemieckiego świata filmowego na dramatyczne wydarzenia, jakie rozegrały się w październiku 1977 roku, kiedy to konflikt między rządem a RAF osiągnął punkt kulminacyjny. Z jednej strony film dawał wyraz konsternacji, jaka ogarnęła wówczas wielu intelektualistów, z drugiej stanowił próbę uczestnictwa w debacie na temat kształtu i sensu niemieckiej demokracji, wpisując się w nurt kina politycznego, które w Niemczech nigdy później nie było już tak szeroko reprezentowane.

*Niemcy jesienią* składają się z kilku epizodów zrealizowanych w różnych konwencjach. W filmie pojawiają się zarówno materiały dokumentalne, w których dominują sceny wywiadów i rozmaite zdjęcia archiwalne, jak również sekwencje inscenizowane – jak ta nakręcona przez Volkera Schlöndorffa, a opowiadająca o dylematach artysty uwikłanego w sprzeczność między pragnieniem swobody twórczej a wymogami politycznymi. Spośród wszystkich epizodów na szczególną uwagę zasługuje część zrealizowana przez Fassbindera, w której *enfant terrible* niemieckiego kina prezentuje ówczesne wypadki z perspektywy bardzo osobistej,

nie cofając się przed obnażeniem artystycznym, a nawet cielesnym<sup>27</sup>. Zdezorientowany i załamany nerwowo reżyser klóci się o niemiecką historię i działalność RAF ze swoją skrajnie konformistyczną matką i wieloletnim współpracownikiem, a także partnerem życiowym Arminem Meierem. Ujęcia, w których widzimy artystę nieustannie telefonującego i palącego papierosa, stały się alegorią stanu zagrożenia odczuwanego przez tych obywateli Niemiec, którzy nie zgadzali się z polityką swojego rządu oraz przeciwstawiali dominującej roli kapitalizmu i manipulacyjnej funkcji mediów w życiu społecznym. O owym zagrożeniu i związanym z nim strachu opowiada sam Fassbinder w jednym z wywiadów udzielonych wiosną 1978 roku: *Moje rozmowy telefoniczne są nieustannie podsłuchiwane, głównie dlatego że znałem Andreasa Baadera, Holgera Meinsa i kilka innych osób (...) Ale co oni właściwie mogą mi zrobić? Raczej nic. Nagonka na sympatyków [RAF] rozgrywa się głównie w twojej głowie. Dotyka cię, bo wiesz, że oni wiedzą, gdzie jesteś i co robisz. Przez to stajesz się ostrożniejszy. Odczuwasz strach, a ten strach wpływa oczywiście na to, co robisz. Ja nakręciłem swoją część „Niemiec jesienią” od razu, już w październiku. Musiałem to zrobić. W tym czasie wiedziałem jedno: albo zrealizuję ten film teraz, albo polegnę. Obecnie (...) już nic nie jest w stanie mi zagrozić. Kiedy powstał film, strach minął*<sup>28</sup>. W słowach tych bez wątpliwości można odczytać odczuwaną przez reżysera potrzebę autoterapii stanowiącą istotny element całej jego pracy twórczej. Z drugiej jednak strony Fassbinder, jako twórca niezwykle uwrażliwiony na kwestie społeczne, zrealizował swój epizod niejako w odpowiedzi na konkretne potrzeby części społeczeństwa niemieckiego. Filmowiec mówi o tym w dalszej części cytowanego wywiadu: *Wiedzieliśmy, że musimy zrobić ten film, między innymi po to, by przezwyciężyć strach. Chcieliśmy pomóc ludziom, którzy nie mają możliwości produkcyjnych i jeszcze bardziej się boją, uwolnić się od panującego w tym czasie w Niemczech przekonania, iż każda forma krytyki jest źle widziana i w związku z tym powinna zostać zakazana. By to osiągnąć (...) musieliśmy jasno i wyraźnie powiedzieć, że można, trzeba i należy dalej rozmawiać, niezależnie od tego, co jeszcze się wydarzy*<sup>29</sup>.

Zaledwie rok po premierze *Niemiec jesienią* Rainer Werner Fassbinder zrealizował kolejny film odwołujący się do problemu terroryzmu. *Trzecia generacja* to prześmiewczy obraz działalności kolejnego pokolenia RAF. Osią akcji filmu jest intryga, w której centrum znajduje się działający w branży komputerowej biznesmen oraz grupa pseudoterrorystów. Kiedy biznesmen ten stwierdza, że popyt na produkowane przez niego artykuły maleje, pragnie w przebiegły sposób powrócić na rynek. W tym celu zawiera układ z policją i wynajmuje grupę młodych ludzi mających upozorować jego uprowadzenie. Porwanie ma z jednej strony wywołać niepokoje społeczne, a przez to wymusić na władzach państwa zakup specjalistycznego sprzętu komputerowego potrzebnego do zwalczania terroryzmu, z drugiej zaś stanowić usprawiedliwienie dla brutalnych działań policji względem społeczeństwa. W istocie intryga ta ujawnia opinię samego reżysera na temat źródeł terroryzmu zachodnoniemieckiego w jego późnej fazie: *To kapitał wydobyl dziś na światło dzienne terroryzm, by w ten sposób zapewnić panowanie zarówno sobie, jak też całemu systemowi władzy*<sup>30</sup> – twierdził Fassbinder, sądząc, że między przedsiębiorcami i przedstawicielami niemieckich władz istnieje nieformalny spisek, zaś pozbawione wszelkich ideałów ostatnie pokolenie terrorystów pozwala sobą manipulować. Reżyser uważał wręcz, że organizowane przez nie akcje nie mają żadnego

głębszego sensu, lecz służą jedynie realizacji potrzeby *robienia czegokolwiek*<sup>31</sup>. W tym samym filmie reżyser sugeruje ponadto istnienie podobieństw między epoką, w której żył, a okresem sprzed II wojny światowej. Według niego przedstawiciele niemieckiego mieszczaństwa stanowią grupę odznaczającą się wyjątkową labilnością – kiedyś ulegli propagandzie Hitlera i poparli nazizm, a ponad trzydzieści lat po wojnie nadal nie są w stanie właściwie ocenić sytuacji, w jakiej się znaleźli, nie zauważając sprzeczności i ułomności systemu, w którym żyją.

W latach 80. potrzeba osławiania wciąż napiętej sytuacji społeczno-politycznej nie była już tak silna, jak jeszcze dekadę wcześniej. Mimo to właśnie w tym czasie powstały dwa bardzo ważne filmy dotyczące historii RAF, bez których filmowy obraz tej epoki byłby niepełny. W roku 1981 Margarethe von Trotta zrealizowała *Czas ołowi*, w którym przeniosła na ekran elementy biografii Gudrun Ensslin. Reżyserka pragnęła ukazać relacje panujące w rodzinie terrorystki. W szczególności interesowała ją bliski, choć trudny związek Gudrun ze starszą siostrą – dziennikarką i feministką. Kręcąc *Czas ołowi*, von Trotta umiejscowiła problem terroryzmu w szerszym kontekście, nieprzywoływanym dotąd w kinie niemieckim. Obecne w filmie zagadnienia związane z ideologią lewicową wpisała bowiem nie tyle w ciąg wydarzeń o charakterze politycznym czy społecznym, ile w sferę życia prywatnego bohaterów. Osadzając już po raz drugi<sup>32</sup> problem terroryzmu w paradygmacie kobiecości, von Trotta podkreśla wprawdzie rolę kobiet w najnowszej historii Niemiec, zarazem jednak umacnia stereotypy związane z recepcją tej roli: lokuje akcję swojego filmu w sferze prywatnej, przez co redukuje pierwiastek kobiecy do wymiaru tradycyjnego, jaki został mu nadany w kulturze patriarchalnej.

Kilka lat później Reinhard Hauff nakręcił *Stammheim*. Film jest po części kroniką wydarzeń, które rozegrały się podczas niemal dwustu dni procesu pierwszych członków i przywódców RAF, odbywającego się w latach 1975-1979 w stuttgarckim zakładzie karnym Stammheim<sup>33</sup>, po części zaś alegorią ówczesnego stanu demokracji i praworządności niemieckiej. Ukazane przez Hauffa metody sprawowania władzy państwowej, charakterystyczne dla okresu rządów kanclerza Helmuta Schmidta, były nie tylko ostro krytykowane przez wielu naocznych świadków wydarzeń, w tym samych twórców filmu, ale również – co pokazuje najnowsza historia – stanowiły zapowiedź kierunku, w jakim rozwinął się system demokratyczny w wielu krajach, zakładając ograniczenie swobód obywatelskich, manipulację społeczną przy użyciu mediów oraz poszerzenie uprawnień organów państwowych w celu (rzekomego) zapewnienia bezpieczeństwa. Pracując nad filmem, Hauff i jego scenarzysta Stefan Aust nie podawali w wątpliwość szkodliwości akcji zbrojnych organizowanych przez Frakcję Czerwonej Armii, pragnęli jednakże zwrócić uwagę na fakt, że sposób, w jaki byli traktowani więźniowie – w ich celach zakładano podsłuchy, izolowano ich oraz narażano na inwigilację ze strony służb wywiadowczych – jak też sam proces znacznie odbiegały od standardów demokratycznego państwa prawa.

Akcjom zbrojnym RAF z lat 70. i 80., skierowanym przeciwko państwu niemieckiemu, towarzyszyło, podzielane przez część środowiska filmowego, niezadowolone z działań organów władzy względem terrorystów. Symboliczny protest reżyserów dotyczył nie tylko funkcjonowania ówczesnego państwa i społeczeństwa niemieckiego, ale także służył obronie wolności osobistej i artystycznej. Wielu twórców piętnowało błędy popełniane przez władze. Niektórzy przeciwstawiali się

im również bezpośrednio, formułując dość odważne, jak na owe czasy, poglądy. Tuż po nakręceniu filmu *Niemcy jesienią*, który to obraz spotkał się z ostrą krytyką ze strony zarówno aparatu państwowego, jak też mediów, Volker Schlöndorff w ostrym tonie skomentował próby ograniczenia swobód obywatelskich podejmowane przez ówczesny rząd niemiecki: *Po zakończeniu pracy nad tym filmem, po wszystkich doświadczeniach towarzyszących produkcji, nikt nie zadaje już sobie pytania, dlaczego istnieją tak zwani terroryści, lecz jak to możliwe, że jest ich tak niewielu. Jak to możliwe, że nie wszyscy się jeszcze zbuntowali*<sup>34</sup>.

### Lata dziewięćdziesiąte i początek nowego wieku – czasy „postterrorystyczne”

Choć oficjalny komunikat o samorozwiązaniu Frakcji Czerwonej Armii został wydany dopiero w roku 1998, ostatni zorganizowany przez nią zamach miał miejsce pięć lat wcześniej. Atak bombowy w nocy z 26 na 27 marca 1993 roku w zakładzie karnym w Weiterstadt spowodował największe w historii zachodnio-niemieckiego terroryzmu szkody materialne, oszacowane wówczas na sto milionów marek. Akcja ta – w odróżnieniu od poprzednich – nie pochłonęła żadnych ofiar śmiertelnych. Jedną z ostatnich osób, które w Niemczech zginęły z rąk RAF był Alfred Herrhausen, członek zarządu Deutsche Bank. Herrhausen, który stracił życie w zamachu z dnia 30 listopada 1989 roku, był – podobnie jak Hanns-Martin Schleyer – postacią o zyciorysie sięgającym jeszcze czasów Trzeciej Rzeszy (w młodości uczęszczał do elitarnej nazistowskiej szkoły). Do morderstw tych odniosło się na przełomie wieków dwóch reżyserów – Heinrich Breloer i Andres Veiel. Pierwszy w dwuczęściowej produkcji telewizyjnej zatytułowanej *Śmiertelna gra*, drugi w wielokrotnie nagradzanym dokumencie *Black Box BRD*. O ile jednak Breloer, dystansując się od ukazywanych wydarzeń, a także łącząc materiały fabularne z nagraniami archiwalnymi, starał się przekazać możliwie obiektywny obraz „niemieckiej jesieni”<sup>35</sup>, o tyle Andres Veiel stworzył dość osobisty, intymny nawet, portret dwóch mężczyzn, których losy splotły się w tragiczny sposób i doznał tym samym próby rewizji jednego z najczęściej dyskutowanych wydarzeń w powojennych dziejach Niemiec. Veiel (który w latach 80. był uczniem Krzysztofa Kieślowskiego prowadzącego w Berlinie seminarium filmowe) ukazuje początkowo swoich bohaterów – Herrhausena i jego zabójcę Wolfganga Gramsa<sup>36</sup> – z perspektywy zajmowanych przez nich w momencie zamachu pozycji po to tylko, by w dalszej części filmu odrzec ich z mityczno-medialnej otoczki. Reżyser stara się ukazać, że podział na to, co jednoznacznie dobre i złe nie istnieje, że wszystko ma jasną i ciemną stronę. Dlatego też jedną z najważniejszych cech wykreowanej przez niego rzeczywistości filmowej okazuje się ambiwalencja: *Osiągam ją dzięki temu, że najpierw buduję pewne stereotypy – jak na przykład w przypadku bankowca Alfreda Herrhausena i terrorysty RAF Wolfganga Gramsa – a następnie je obalam. W ten sposób robię coś, co robił również Kieślowski: kreuję postaci mające ambiwalentny charakter; analizuję zachowania ludzi w obliczu cechujących ich gigantycznych sprzeczności i przynajmniej im prawo oraz zdolność do przemian, których początkowo nikt się nie spodziewał*<sup>37</sup>.

Film Veieła składa się z materiałów archiwalnych ukazujących wybrane momenty z życia Herrhausena i Gramsa oraz z nagranych znacznie później, bo już po

ich śmierci, wypowiedzi członków ich rodzin, przyjaciół oraz znajomych. Z zarejestrowanych na taśmie wspomnień wyłania się zaskakujący obraz obu postaci, wizerunek obalający mity towarzyszące ich życiu. Veiel próbuje uświadomić widzowi, że jego bohaterowie to istoty wielowymiarowe, których nie sposób wtłoczyć w ramy dychotomicznych kategorii, takich jak: kat i ofiara, zbuntowany outsider i dobrze sytuowany konformista, fanatyczny lewak i beneficjent systemu faszystowskiego. Wprawdzie jasno określa role, które przypadły im w zamachu, bez cienia wątpliwości wskazując pokrzywdzonego i mordercę, jednakże ukazując żal, który po ich śmierci odczuwają członkowie ich rodzin, jakby chciał powiedzieć, że obaj byli postaciami równie tragicznymi i że rozpacz ich bliskich ma taką samą wartość.

Pod koniec lat 90. do problemu terroryzmu zachodnioniemieckiego powrócił także Volker Schlöndorff. Realizując film *Legenda Rity*, twórca sięgnął po opublikowaną w 1997 roku autobiografię terrorystki Inge Viett, która w latach 1981-1990, dzięki wsparciu ze strony wschodnioniemieckiej służby bezpieczeństwa, ukrywała się w NRD, zaś po upadku muru została osądzona i skazana na 13 lat więzienia. Była członkini RAF sama bardzo krytycznie odnosi się do filmu Schlöndorffa. Zarzuca mu komercjalizację faktów historycznych przez zmianę zakończenia<sup>38</sup> oraz odpolitycznienie postaci głównej bohaterki. Mimo tych niedostatków trzeba przyznać, że reżyser, podejmując tę tematykę, upublicznił jeden z mniej znanych akapitów historii Niemiec dotyczący relacji, jakie łączyły członków RAF z eneradowską bezpieką. Terrorystom, którzy zdecydowali się na osiedlenie w NRD, rząd tego państwa gwarantował bezkarność i stosunkowo normalne warunki życia. Sytuacja zmieniła się w roku 1990, po zjednoczeniu Niemiec, kiedy działacze Frakcji Czerwonej Armii zostali przekazani zachodnioniemieckiemu wymiarowi sprawiedliwości. W filmie Schlöndorffa w jednej ze scen pracownice biura komentują podany do publicznej wiadomości fakt, że władze ukrywają na terenie kraju zachodnioniemieckich terrorystów. Jedna z kobiet stwierdza wówczas z odrazą: *Ci mordercy mieszkają pośród nas*, co natychmiast spotyka się z aprobatą koleżanek. Reżyser zwraca uwagę, że obywatelom NRD krytykującym fakt, iż Stasi pomagała członkom RAF umknąć to, że ta sama organizacja stworzyła i utrzymywała w ich kraju reżim, którego ofiarą padło tak wielu obywateli. Kobiety pojawiające się w rzeczonym scenie zapominają po prostu, że żyją w państwie, w którym nigdy nie nastąpiło rozliczenie z okresem Trzeciej Rzeszy, zaś wielu dawnych nazistów zmieniło jedynie legitymację partyjną.

Od początku nowego wieku do roku 2008 temat zachodnioniemieckiego terroryzmu pojawił się na dużym ekranie jeszcze trzykrotnie, w filmach: *Bezpieczeństwo wewnętrzne* Christiana Petzolda, *Baader* Christophera Rotha oraz *Baader-Meinhof* Uliego Edela. Zarówno Petzold, jak i Roth ukazują historię RAF z punktu widzenia pokolenia, które w pierwszym okresie działalności ugrupowania nie dysponowało jeszcze wystarczającą świadomością polityczną, by rzetelnie ocenić jej przyczyny oraz skutki. Urodzeni w pierwszej połowie lat 60., gorący okres „niemieckiej jesieni” przeżyli jako nastoletni młodzieńcy. Dla obu – o czym bez wątpienia świadczą ich filmy – Frakcja Czerwonej Armii jest rodzajem symbolu, elementem jakiegoś uniwersum kulturowego, a nie tym, co niegdyś było realnym zagrożeniem dla niemieckiego porządku społecznego czy też instrumentem rzeczywistej walki pomiędzy zbuntowaną grupą społeczną a aparatem państwa. Petzold posługuje się historią



*Miłość jest zimniejsza niż śmierć*, reż. Rainer Werner Fassbinder (1969)



*Czerwone słońce*, reż. Rudolf Thome (1970)



*Niemcy 09*, reż. zbiorowa (2009)

RAF jako metaforą stanu strachu i zagubienia, by w ten sposób ukazać konflikt psychologiczny determinujący strukturę postaci oraz łączące je relacje; Christopher Roth, korzystając z wyjątkowości historycznej i wyrazistości obyczajowej postaci terrorystów, czyni z nich ikony niemieckiej popkultury.

W przypadku filmu Petzolda znamienny okazuje się już sam tytuł odwołujący się do dwóch płaszczyzn znaczeniowych. Określenie „bezpieczeństwo wewnętrzne” może bowiem z jednej strony odnosić się do sfery uniwersalnej – w nomenklaturze politycznej oznacza ochronę państwa i społeczeństwa przed przestępczością, terroryzmem bądź innymi formami zagrożenia z zewnątrz, z drugiej zaś do samej sytuacji, w której znaleźli się bohaterowie filmu, byli członkowie RAF, którzy kilkanaście lat wcześniej uciekli z Niemiec i ukrywają się w Portugalii. W porównaniu z innymi filmami poruszającymi temat terroryzmu zachodnoniemieckiego *Bezpieczeństwo wewnętrzne* otwiera możliwość odmiennego spojrzenia na ten fragment dziejów Niemiec. Pełen niedopowiedzeń i obrazowych aluzji, film Petzolda nie epatuje ani polityką, ani ideologią, lecz wydobywa na światło dzienne idee humanizmu. Wątkiem przewodnim filmu nie jest wszak terrorystyczna działalność Klary i Hansa, lecz ich konflikt z piętnastoletnią córką, główną bohaterką filmu. Jej postać motywuje też podział fabuły na dwie płaszczyzny: psychologiczną (prywatną), odnoszącą się do życia rodziny oraz symboliczną (uniwersalną), na której reżyser stawia pytania o kwestie zasadnicze, takie jak granice wolności, możliwość indywidualnego rozwoju czy prawo wyboru. Społeczno-polityczne korzenie Klary i Hansa stają się zrozumiałe jedynie przez sugestie na poziomie obrazu, gdzie są symbolizowane motywem wody. Petzold wielokrotnie przywołuje sceny rozgrywane się nad wodą lub w jej sąsiedztwie. Znaczenie tego zabiegu tłumaczy w taki oto sposób: *Najważniejszą książką dla członków RAF był „Moby Dick”. Wszyscy nadawali sobie przydomki, które pochodziły z tej powieści (...) Podobał im się pomysł, że biały wieloryb to Lewiatan, symbolizujący nadętą do granic możliwości państwo, będące w ich rozumieniu potworem, zaś załoga statku to zorganizowana komórka, która z nim walczy. Dlatego właśnie książka ta pojawia się w filmie*<sup>39</sup>.

Równie symboliczną, a miejscami nawet mityczną wymowę ma film *Baader* Christophera Rotha, który prezentując w dużej mierze wymaginowany obraz życia i śmierci założyciela i przywódcy Frakcji Czerwonej Armii, odnosi się do faktów z wyraźną nonszalancją. Prawda historyczna przeplata się tutaj z fikcją, a tło społeczno-polityczne lat 70. zostało ubarwione elementami kultury popularnej rodem z amerykańskiego kina gatunków. Andreas Baader widziany oczyma Rotha nie jest walczącym za sprawę proletariatu lewicowym radykałem, lecz narcystycznym gangsterem lubiącym ryzyko i zabawę. Filmowego terrorystę bardziej niż organizacja akcji zbrojnych interesuje kradzież drogich samochodów, szybkie przejażdżki po parkach miejskich oraz pielęgnacja własnego wizerunku przypominającego *image* muzyka rockowego. Baader, grany przez Franka Gieringa, nosi ekstrawaganckie ubrania, nie rozstaje się z papierosem, zażywa narkotyki i – mimo szowinistycznych zachowań – jest obiektem zainteresowania wielu kobiet. Ponadto Roth nieustannie podaje w wątpliwość utarty obraz RAF, rezygnując jednocześnie z dydaktycznego komentarza, pozostawia wiele nasuwających się podczas oglądania filmu pytań bez odpowiedzi i podsuwa zaledwie możliwość interpretacyjną. Scena końcowa zmieniająca sens śmierci terrorysty stała się – podobnie jak cały film –

przedmiotem ostrej krytyki. Andreas Baader nie umarł, jak chce tego reżyser, w roku 1972 podczas strzelaniny z policją, lecz pięć lat później w więziennej celi. Zarówno sam charakter, jak również kontrowersyjny epilog losów Baadera wynika, jak tłumaczy Roth, z „filmowej proveniencji” postaci. Jednym z założeń twórczych reżysera było nawiązanie do bohaterów filmów Sama Peckinpaha. Jego protagonista staje się więc swoistym „cytatem” z amerykańskiego kina. Filmowy przywódca RAF, wzorem autentycznej postaci, dokonuje nieustannej samokreacji, wciąż odgrywa przydzieloną sobie samemu rolę, żyjąc niczym bohater srebrnego ekranu, realizujący socjalistyczne postulaty w przebraniu gwiazdy kultury popularnej. Ów charakterystyczny rys psychologiczno-kulturowy zauważa u terrorysty także Thomas Elsaesser: *Wyraźna ironia cechująca osobę Baadera zawiera się w tym, że posługiwał się on jaskrawą antyamerykańską retoryką, a jednocześnie obnosił z zachowaniem, stylem ubioru i obyczajowością, które były na wskroś amerykańskie*<sup>40</sup>, zaś sam reżyser wyjaśnia swoje zainteresowanie jego osobą w taki oto sposób: *Kiedy byłem jeszcze bardzo młody uważałem, że Niemcy to dość ponury kraj, wszędzie panowała szarzyzna (...) Jedynym wyjściem z tego stanu były amerykańskie filmy i muzyka. I osoba Andreasa Baadera, którego działalności wtedy oczywiście zupełnie nie rozumiałem. Był on dla mnie kimś na kształt bohatera filmowego. Po latach ponownie zadałem sobie pytanie: kim był ten człowiek, zupełnie niepasujący do ówczesnej sytuacji w Niemczech (...) z którego oceną problemy ma także sama lewica*<sup>41</sup>.

Wydaje się, że ów medialny, a w szczególności filmowy potencjał Frakcji Czerwonej Armii wykorzystał również Uli Edel, reżyser *Baader-Meinhof*. Scenariusz tego sensacyjnego w konwencji filmu, nakręconego za ponad 20 milionów euro, napisany przez producenta Berndta Eichingera, został oparty na książce Stefana Austa *Der Baader-Meinhof-Komplex*, będącej pełnym opracowaniem historii pierwszej generacji RAF, wydanej po raz pierwszy w roku 1985, a uaktualnionej już po zjednoczeniu Niemiec, w roku 1997. Tytuł filmu (w języku niemieckim brzmi on tak samo jak tytuł książki), który przez nawiązanie do utworu Austa miał z pewnością uwypuklać autentyzm ukazywanych wydarzeń, w punkcie centralnym fabuły, a przez to także w centrum uwagi odbiorcy, sytuuje bohaterów. To właśnie oni, nie zaś sam konflikt, tak ważny z punktu widzenia dzisiejszych debat na temat funkcjonowania demokracji w RFN oraz demokracji w ogóle, stają się najistotniejszym elementem filmu. *Baader-Meinhof*, który mógł być filmem opowiadającym o uniwersalnym konflikcie jednostki i systemu, ukazywać, w jaki sposób kontestująca ów system mniejszość najpierw protestuje, potem zostaje naznaczona i wykluczona, a w konsekwencji nie cofa się przed użyciem przemocy, okazał się produkcją nakręconą z hollywoodzkim rozmachem, opisującą wydarzenia niespokojnego dziesięciolecia 1967-1977. Dość zaskakująca wydaje się także zmiana spojrzenia na Frakcję Czerwonej Armii współscenarzysty Stefana Austa. Gdy w roku 1985 pisał on wspólnie z Reinhardem Hauffem scenariusz do filmu *Stammheim*, wydawało się, że w jego postawie wyraża się nie tylko potępienie aktów terrorystycznych, ale także (a może nawet przede wszystkim) próba zrozumienia ich przyczyn i konsekwencji. Hauff i Aust pokazali z jednej strony słabość człowieka uwikłanego w ideologię polityczną, a z drugiej struktury prawne stojące w sprzeczności z ową ideologią. Główną ideą filmu była konfrontacja członków RAF, domagających się zmian w systemie funkcjonowania państwa, oraz wysokich



urzędników strzegących owego systemu. Tragizm jednych i drugich polegał na tym, że broniąc swych ideologicznych i instytucjonalnych szańców, nie potrafili być konsekwentni. Terrorysty walczyli o demokratyczne państwo, nie stosując się jednocześnie do reguł nim rządzących. Natomiast przedstawiciele władzy (głównie prokuratorzy i sędziowie) stali na straży owych reguł, a zarazem wykluczali swoich oponentów ze struktur społecznych, traktując ich jak wrogów systemu i odmawiając im niektórych praw. W *Stammheim* widzimy nie tylko dramat rozgrywający się w sądzie, ale także wewnętrzną sprzeczność wszystkich uczestników rozprawy. Obrazując problem RAF w tak kompleksowy sposób, twórcy filmu opowiedzieli o czymś więcej niżli tylko o 192 dniach jednego z najtrudniejszych procesów w powojennej historii Niemiec. Jednak perspektywa, która z uwagi na społeczny odbiór trwającego w RFN od końca lat 60. konfliktu wewnątrzpolitycznego wydawała się nie tylko pożądana, ale także zupełnie naturalna w połowie lat 80. (a więc w czasie, gdy pytania o sens i wynik działania terrorystów pozostawały niezwykle istotne, gdyż dotyczyły wydarzeń bieżących), wyraźnie zmieniła się na początku nowego wieku. Współpracując w latach 2007-2008 z Berndem Eichingerem przy tworzeniu scenariusza filmowego na podstawie własnej książki, Stefan Aust zdecydował w pewnym sensie o współczesnym wizerunku filmowym RAF. Wizerunek ów różni się znacznie od tego z lat 80. Postaci terrorystów są tu przede wszystkim ikonami minionej epoki jedynie symbolicznie ucieleśniającymi bunt oraz walkę polityczną. Nie uosabiają, jak to miało miejsce w filmach z lat wcześniejszych, żadnego poważniejszego konfliktu. Prowokacyjne i kontrowersyjne tezy przywódców RAF – Andreasa Baadera, Gudrun Ensslin i Ulrike Meinhof – są wygłaszane z ekranu przez gwiazdy współczesnego kina niemieckiego (Moritza Bleibtreu’a, Johannę Wokalek i Martinę Gedeck). Ich obecność służy bez wątpienia celom marketingowym, zarazem jednak (paradoksalnie) konstytuuje mit Frakcji Czerwonej Armii. Zmiana spojrzenia Austa na problem terroryzmu zachodniemieckiego wynika – jak się wydaje – przede wszystkim z reorientacji w ramach własnych intencji: pisząc scenariusz do filmu *Stammheim* autor próbował jeszcze zrozumieć cel terrorystów, zanalizować wpisane w ich działalność uwikłanie w ideologię z jednej strony oraz model życia społecznego w powojennych Niemczech z drugiej; pracując nad filmem Edela starał się natomiast – jak sam wyznaje w wielu wywiadach – doprowadzić do demystyfikacji i demitologizacji Frakcji Czerwonej Armii. W podobnym tonie wypowiada się także sam reżyser: *Mitologizacja, przed którą wszyscy nieustannie ostrzegają, dokonała się jednak już przed wieloma laty. Naszym zamiarem było obalenie mitu*<sup>42</sup>. Zabieg ten chyba niezupełnie się powiódł. Zgłoszony przez Niemcy, a potem także wytypowany przez Amerykańską Akademię Filmową do rywalizacji o Oscara film *Baader-Meinhof* – trzydzieści lat po przejściu przez Niemcy Zachodnie fali terroryzmu – wydaje się raczej (niezamierzonym) hołdem złożonym dokumentalistycznej pracy Stefana Austa niżli próbą udzielenia obiektywnej, pozbawionej komercyjnych intencji odpowiedzi na pytanie o źródła i sens przemocy w okresie „niemieckiej jesieni”. Film Edela dowodzi także, że wciąż łatwiej jest odwoływać się do zmitologizowanego wizerunku ówczesnych buntowników, zachowując przy tym autentyczny charakter wydarzeń oraz dbając o wierne odzwierciedlenie ich tła, niż pokusić się o świeżą (opartą na przykład na nowych analizach, wynikach śledztw, odnalezionych dokumentach etc.) interpretację problemu terroryzmu.

Aktualny sposób oglądu zjawiska terroryzmu zachodnioniemieckiego charakteryzuje zatem z jednej strony skłonność do mitologizacji jego przedstawicieli (*Legenda Rity, Baader, Baader-Meinhof*), z drugiej zaś nieco inny, niż miało to miejsce dotychczas, wybór bohaterów. W przypadku filmów takich, jak *Śmiertelna gra* Breloera, *Mogadischu* Richtera, *Black Box BRD* Veuela oraz *Baader-Meinhof* Edela, zauważalna jest skłonność do tego, by – w przeciwieństwie do filmów z lat 70. i 80. – postaciom terrorystów zawsze towarzyszyły postaci ofiar. Georg Seeblen, autor artykułu *Die deutsche Öffentlichkeit war in die RAF verliebt (Niemiecka opinia publiczna była zakochana w RAF)*, powstałego w marcu 2007, w przeddzień trzydziestolecia wydarzeń „niemieckiej jesieni”, tak pisze na temat tej zmiany akcentów: *Kiedy nowe pokolenie filmowców mogło w końcu sięgnąć po tę tematykę, uprawomocniły się już surowe reguły jej obrazowania. Należą do nich zarówno konieczność przyjęcia zdystansowanej postawy, jak też nakaz łączenia obrazu sprawców z obrazem ofiar*<sup>43</sup>.

### Echa dawnego buntu w postawie współczesnych rewolucjonistów filmowych

Procesowi mitologizacji RAF, dokonującemu się za sprawą niektórych współczesnych filmów niemieckich, przeciwdziała jednak sam przemysł filmowy. O ile *Legenda Rity, Baader* czy *Baader-Meinhof* budują czy też umacniają mit Frakcji Czerwonej Armii, o tyle nakręcony przez Florianą Mischę Bödera film *To już koniec* (*Nichts geht mehr*, 2007), kwestionując sens współczesnego buntu w formie aktów terrorystycznych, ową legendę ośmiesza. W jednej z pierwszych scen dwaj bracia przeprowadzają akcję mającą na celu sparaliżowanie ruchu ulicznego w jednym z miast Zagłębia Ruhry. Kiedy rano okazuje się, że sabotaż się powiódł, poszukiwani przez policję August i Konstantin postanawiają uciec z rodzinnego Bochum. Nie mając żadnego konkretnego planu, jadą do Hannoveru, gdzie poznają kilkoro znudzonych młodych ludzi gotowych uczestniczyć w kolejnych akcjach „terrorystycznych”. Hierarchia panująca w grupie na pierwszy rzut oka przypomina strukturę organizacyjną RAF, zaś stopione w jedną całość postaci nonszalanckiego Augusta i głupawego Mario mogą uchodzić za *alter ego* Andreasa Baadera. Działania podejmowane przez grupę, raczej w geście znużenia otaczającą rzeczywistością niżli politycznego czy ideologicznego buntu, są pozbawione zarówno przemyślanej koncepcji, jak też konkretnego adresata. W efekcie grupa rozpada się, nim zostanie określony cel i kierunek jej wymarzonej aktywności.

*To już koniec* stanowi swoistą przeciwwagę nie tylko dla filmów podejmujących temat terroryzmu zachodnioniemieckiego lat 70., lecz także innych niemieckich produkcji, w których pojawia się motyw buntu przeciwko dominującej obyczajowości, normom i regułom społecznym, takich jak choćby *Edukatorzy* (*Die fetten Jahre sind vorbei*, 2004) i *Free Rainer* (2007) Hansa Weingartnera czy też *Porządek musi być* (*Muxmäuschenstill*, 2004) Marcusa Mittermeiera. Wystarczy rzut oka na fabuły wymienionych filmów, by skonstatować, że współczesna rewolta, opisywana w najnowszych scenariuszach filmowych, bywa równie radykalna jak niegdysiejsza. W *Edukatorach* młodzi mieszkańcy Berlina buntują się przeciwko konsumpcyjno-kapitalistycznym nawykom współobywateli. Jan, Peter i Jule włączają się do domów bogaczy, by przeprowadzać tam akcje umoralniające, polega-

jące głównie na dewastowaniu drogiego wyposażenia. Podczas jednego z włamań zostają zaskoczeni przez właściciela willi, którego w akcie paniki porywają, i z którym następnie uciekają w Alpy. Wkrótce okazuje się, że zakładnik edukatorów, dziś bogaty i wpływowy przedsiębiorca, to reprezentant pokolenia '68, niedysyj-szy członek komuny, rewolucjonista, który chcąc przystosować się do warunków życia w Niemczech końca XX wieku, przeobraził się w konformistę<sup>44</sup>. Ze wszystkich filmów opowiadających o buncie młodych Niemców przeciwko zastanemu porządkowi to właśnie *Edukatorki* najwyraźniej nawiązują do idei ruchów kontestacyjnych końca lat 60. Weingartner przyznaje, że w filmie zawarł odniesienia autobiograficzne, bo sam brał niegdyś udział w akcjach protestacyjnych przeciwko systemowi kapitalistycznemu. Twórca chętnie podkreśla też, że zgodnie z tym, co sobie założył, jego filmowi edukatorzy znaleźli godnych naśladowców w rzeczywistości: wkrótce po premierze filmu w kilku miastach Niemiec i Szwajcarii młodzi ludzie organizowali akcje przypominające działania Jana, Petera i Jule<sup>45</sup>. W kolejnym filmie zatytułowanym *Free Rainer* Weingartner ponownie wykorzystuje motyw rebelii, tym razem opowiadając historię młodego producenta telewizyjnego, który z cynicznego manipulatora przeobraża się we wrażliwego rewolucjonistę walczącego o przywrócenie wyższego poziomu kultury w społeczeństwie i sabotującego w tym celu działania komercyjnych stacji telewizyjnych<sup>46</sup>.

Bodaj najbardziej radykalnym rewolucjonistą sportretowanym we współczesnym kinie niemieckim jest główny bohater filmu *Porządek musi być*, który zirytowany powszechnym lekceważeniem prawa wypowiada wojnę społeczeństwu. Czuje się do tego w pełni uprawniony i o ile początkowo jedynie upomina winnych, o tyle z czasem tworzy spójny system kar stopniowo ulegający radykalizacji. Bohater surowo wymierza sprawiedliwość nie tylko złodziejom, gwałciicielom i mordercom, ale także graficiarzom, pasażerom podróżującym na gapę, czy też plażowiczom załatwiających swoje potrzeby fizjologiczne w publicznym basenie. Mux z samozwańczego obrońcy porządku społecznego przeobraża się w sadybę i socjopatę i – jak wielu buntowników – jest dotknięty wewnętrzną sprzecznością. Dumny i słaby, natchniony i próżny, pryncypialny a jednocześnie pozbawiony zasad, z jednej strony walczy o nadanie na powrót znaczenia wartościom takim, jak szacunek czy przestrzeganie prawa w zdominowanym przez egocentryzm świecie, z drugiej sam wydaje się pozbawiony człowieczeństwa. Chcąc przywrócić społeczeństwu porządek i właściwy system wartości, jednocześnie je dezorganizuje. Zagroza mu, podobnie jak niegdyś rebelianci walczący w szeregach Frakcji Czerwonej Armii. Mittermeier podziela opinię swego bohatera na temat upadku wartości, jednocześnie jednak wskazuje na ułomność podejmowanych przez niego działań. Jego film, niczym krzywe zwierciadło, ukazuje zdeformowany obraz sprawiedliwości i karykaturę ideologii, racjonalnej jedynie w założeniu. Możemy w nim odnaleźć nawiązania do narastającej obojętności Niemców względem wspólnego dobra, egoizmu rozprzestrzeniającego się w społeczeństwie, materializmu oraz stopniowego obniżania się poziomu intelektualnego i obyczajowego jego członków. Marcus Mittermeier tak ocenia postawę rodaków: *Stajemy się zorientowanym czysto ekonomicznie zbiorem miniaturowych spółek akcyjnych o nazwie „Ja”*. (...) *Przystępując do pracy nad filmem, chcieliśmy zwrócić uwagę na to, że w naszym społeczeństwie – jeśli w dalszym ciągu będzie ono poświęcać uwagę kwestiom takim, jak wybór najbardziej atrakcyjnych dzwonek telefonów*

komórkowych, banalne biografie gwiazd (począwszy od Olivera Kahna, skończywszy na Dieterze Bohlenie) i innym podobnym bzdurcom – pojawi się ogromny problem natury moralnej<sup>47</sup>. Czytając tę jakże krytyczną opinię, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że historia w pewnym sensie zatacza koło, bo czyż jej autor nie artykułuje tych samych obaw, które trzydzieści pięć lat wcześniej dręczyły uczestników ruchów kontestacyjnych?

Kreśląc panoramę kina niemieckiego eksponującego wątek terroryzmu, należy również zauważyć, że w pierwszych latach nowego wieku powstało kilka filmów sytuujących ten temat w zupełnie innym kontekście. Zamach terrorystyczny dokonany w 2001 roku w Nowym Jorku nie tylko ugodził w poczucie bezpieczeństwa ludzi na całym świecie, ale też niemal natychmiast stał się motywem chętnie wykorzystywanym w wielu dziedzinach sztuki. W świecie filmu niemal natychmiast zaczęto się zastanawiać, kiedy i w jaki sposób będzie można pokazać to, co się wówczas wydarzyło. Niespełna pięć lat po ataku powstał pierwszy film fabularny w całości poświęcony wydarzeniom z 11 września – *World Trade Center* w reżyserii Olivera Stone’a. Również w Europie sięgnięto po ów temat i to już w roku 2003. Zamach na nowojorskie WTC jest punktem wyjścia fabuły filmu *September* Maksa Färberböcka. Reżyser opowiada w nim cztery różne historie, każdą z nich lokując w kontekście ataku terrorystycznego. Wydaje się, że w ten sposób chce pokazać, jak odległe (z europejskiego punktu widzenia) dramatyczne zdarzenie zyskuje wymiar uniwersalny, staje się zjawiskiem zagrażającym nie tylko „tym innym”, ale także „mnie”.

W roku 2005 na ekrany niemieckich kin weszły dwa filmy odwołujące się w tyleż typowy, ile przewrotny sposób do problemu terroryzmu. W *Śpiochu* (*Schlüfer*) Benjamina Heisenberga zostaje opowiedziana historia, o jakich do dziś głośno w mediach. Widz obserwuje, jak pasja dzielona przez dwóch bohaterów prowadzi najpierw do współpracy, potem rodzi przyjaźń, która z czasem, pod wpływem zawści zawodowej i zazdrości erotycznej, rozpada się i ustępuje miejsca paranoi i donosicielstwu. Film ukazuje relacje dwóch młodych naukowców – tolerancyjnego, choć podejrzliwego Niemca oraz liberalnego, choć reprezentującego inny system wartości Algierczyka. Wynikający z tej dychotomii czarno-biały podział świata w pewnym momencie zanika, prowokując widza do zastanowienia się nad tym, do którego bohatera odnosi się właściwie wywodzące się z żargonu służb specjalnych określenie użyte w tytule filmu. Czy „śpioch”<sup>48</sup> to naznaczony innością kulturową, a przez to odpowiadający stereotypowemu wizerunkowi współczesnego terrorysty Algierczyk, czy też może raczej niepozorny, układny Niemiec, który kieruje się niskimi pobudkami, okazuje się zawistnym, małostkowym oportunistą? W drugim ze wspomnianych filmów, w *Krzywoprzysięzcy* (*Falscher Bekenner*) Christopa Hochhäuslera, dorastający chłopak znużony światem, w którym żyje, nie mający żadnej konkretnej wizji przyszłości, staje się pewnej nocy świadkiem wypadku samochodowego. Poszukując nieznanego mu dotąd emocji, pragnąc w jakikolwiek sposób zdefiniować własne „ja”, rozpoczyna grę, w której stawką jest nie tylko jego tożsamość, ale i przyszłość. Przewrotność filmu Hochhäuslera polega na tym, że jego bohater staje się wymagowanym terrorystą, ponieważ to pozwala mu określić się względem społeczeństwa, które pod wpływem jego własnych działań – chłopak kontaktuje się regularnie z policją i mediami, twierdząc jakoby był sprawcą rozmaitych przestępstw – w końcu zaczyna traktować go jak złoczyńcę.

*Fiasko poważniejszego projektu, który traktowałby o społecznej pamięci, jednocześnie zaś niezaprzeczalna wirulencja tej tematyki w okresie tuż po przełomie wieków sprawiły, że film stał się najważniejszym medium pamięci. Ponadto na kinie spoczywa, jak można przypuszczać, szczególna odpowiedzialność za historię RAF, ponieważ w samym RAF było tak wiele z kina*<sup>49</sup> – pisze Georg Seeßlen, akcentując rolę filmu w opowiadaniu o niedawnych dziejach Niemiec. Liczba powstałych od początku nowego wieku filmów, które poruszają temat terroryzmu, wskazuje na to, że na obszarze kina problem ten jest wciąż niezwykle aktualny. Kino po raz kolejny okazuje się po prostu medium wiernie odzwierciedlającym traumy, lęki i obsesje społeczne. Różnorodność fabuł, a zatem także sposobów ujęć zjawiska terroryzmu, świadczy zaś o tym, że obecnie – w przeciwieństwie choćby do lat 90. – mamy do czynienia z tendencją do swobodnego, niepodlegającego żadnym regułom przedstawiania tej problematyki. Jest to poniekąd związane z zamachami w Stanach Zjednoczonych, które z terroryzmu uczyniły problem globalny. Wydaje się, że do tego czasu kino niemieckie „konserwowało” jedynie, z różnym zresztą skutkiem, historię zapoczątkowaną niegdyś przez Frakcję Czerwonej Armii; po 11 września 2001 roku wzbogaciło się zaś o wątki bardziej uniwersalne.

### Podsumowanie

Filmy na temat RAF realizowano niemal od momentu powstania organizacji aż do dziś. Żywe zainteresowanie współczesnych reżyserów jej historią wynika po części z faktu, że w Niemczech istnieje silna potrzeba osvajania narodowej przeszłości: *W istocie „uporanie się z przeszłością” stało się typowo niemiecką formą egzystencji*<sup>50</sup> – zauważa Thomas Elsaesser. Oprócz terroryzmu lat 70. wyobraźnię filmowców szczególnie mocno poruszają tematy takie, jak Trzecia Rzesza, II wojna światowa oraz powstanie i upadek muru berlińskiego. Wydaje się, że znakomita większość analiz i reinterpretacji historycznych dokonujących się w ostatnim czasie na obszarze kultury niemieckiej – a więc także tych, które dotyczą dziejów rewolty 1968 roku – rozgrywała się właśnie na gruncie kina.

Jednak to nie tylko historia, która kształtowała (i nadal kształtuje) oblicze niemieckiego filmu, okazuje się tu czynnikiem sprawczym. Również samo medium odcisnęło swoje piętno na historii społecznej Niemiec, w tym także na dziejach i kształcie Frakcji Czerwonej Armii. Jak pisze Elsaesser: *Jeśli przyjmiemy, że w kluczowych latach 1968-1977 sfera publiczna podlegała z jednej strony teatralizacji, z drugiej zaś mediatyzacji, to RAF znajdował się na ich przecięciu: pod względem języka organizacja przypominała prowincjonalny teatrzyk, zaś same działania, za pomocą których przekazywała swe posłannictwo, były iście „medialne”*<sup>51</sup>. Badacz stwierdza ponadto: *W rzeczywistości niektóre brawurowe działania RAF bardzo przypominają sceny filmowe – niekoniecznie z produkcji hollywoodzkich: wózek dziecięcy, który zmusił kierowcę Schleyera do zatrzymania się, wydaje się zapożyczony od Eisensteina; inne spektakularne akcje, takie jak napady na bank czy pościgi samochodowe, były niczym zainscenizowane na nowo fragmenty z filmów Godarda – „Band a part” i „Weekend”*<sup>52</sup>.

Nieco inną tezę w odniesieniu do niegdysiejszego zainteresowania Niemców fenomenem RAF-u proponuje Georg Seeßlen: *Niemiecka opinia publiczna – niezależnie od tego, czy z prawa czy z lewa, z kręgu kultury wysokiej czy popularnej*

– była zakochana w RAF (...). Niemcy z jednej strony pragnęli dać upust swej złości, doprowadzić do przełomu w społeczeństwie, rodzinie, duszy; z drugiej zaś odczuwali potrzebę wypróbowania innego modelu życia, tak zwanego życia futurystycznego, na marginesie, w formie podmiotu radykalnego, który zatriumfowałby nad światem „swojskiej republiki”, drobnomieszczańskiego kapitalizmu, prawnopublicznej nudy (...). W obecnym w mediach sposobie osławiania tej tematyki, w codziennej dystrybucji słów i obrazów tkwiła osobliwa fascynacja. RAF nie ucieleśniała niszczycielskiej siły, która zakłócała spokój i porządek, a jedynie dostarczał obrazów wyrażających ich utratę. „Niemiecka jesień” była niejako wspólnym procesem dewilizacji, archaizacji, uproszczenia i symbolizacji przez przemoc. „Skrzyta przyjemność” [odczuwana w związku z działalnością RAF] nie była w żadnym wypadku przywilejem „sympatyków”; w wielu kręgach i środowiskach stawiano się w położeniu terrorystów, nawet jeśli towarzyszyły temu zupełnie odmienne cele<sup>53</sup>.

Dziś, po ponad trzydziestu latach od tamtych wydarzeń, wiele ówczesnych pytań i problemów wydaje się nadal aktualnych. Wyrazem tego może być troska o państwo i społeczeństwo wyrażona w powstałym w 2009 roku filmie *Niemcy 09* składającym się z 13 epizodów zrealizowanych przez 13 reżyserów młodego i średniego pokolenia (wśród nich znaleźli się Fatih Akin, Wolfgang Becker, Dani Levy, Hans Weingartner i Tom Tykwer). Film ten to nie tylko swoisty remake *Niemiec jesienią*, ale także intertekstualny ukłon w stronę ówczesnych twórców kina niemieckiego. Każda z przedstawionych w *Niemczech 09* historii stanowi krótką charakterystykę aktualnej sytuacji społeczno-politycznej w RFN, przy czym należy dodać, że obraz kraju, jaki wyłania się z całości, jest zgoła niejednorodny. Reżyserzy z jednej strony pokazują trudności wynikające z nierówności społecznych, z jakimi na co dzień stykają się mieszkańcy dużych miast, z drugiej zaś sielankową rzeczywistość prowincji. Bawią się stereotypami neonazistów i Żydów, a także piętnują niemieckie wady narodowe, takie jak konserwatyzm, resentyment czy tendencja do megalomanii, wyjawiają sekrety życia intymnego części społeczeństwa oraz oferują wgląd w umysły obywateli, porównując w iście surrealistycznym stylu dzisiejszą Republikę Federalną Niemiec do zdewastowanego szpitala, w którym groteska miesza się z horrorem.

Wśród 13 opowieści znalazły się także trzy filmy odwołujące się w bezpośredni sposób do problemu terroryzmu. W epizodzie *Niekompletna (Unvollendete)* reżyserka Nicolette Krebitz wskrzesza duchy Susan Sontag i Ulrike Meinhof i konfrontuje je, w scenerii ogromnego pustego mieszkania, ze współczesną niemiecką nastolatką proponującą obu kobietom zamianę tożsamości, która miałaby służyć odwróceniu biegu przeszłości. Z kolei Fatih Akin, odwołując się do autentycznych wydarzeń, inscenizuje wywiad z urodzonym w Bremie młodym Turkiem, który w 2001 roku został niesłusznie aresztowany i osadzony w więzieniu w Guantanamo. Bohater epizodu zatytułowanego *Nazwisko Murat Kurnaz (Der Name Murat Kurnaz)* opowiada o pięciu latach spędzonych w niewoli oraz o tym, jak nieudolnie władze niemieckie starały się mu pomóc. Również Hans Weingartner w części *Szkodnik (Gefährder)* sięga po wątek terroryzmu. Przypomina prawdziwą historię berlińskiego socjologa Andreja Holma, który w lipcu 2007 roku został pojmany i trafił na cztery tygodnie do aresztu śledczego na podstawie przypuszczenia, że może należeć do organizacji terrorystycznej. Holm, który jako obywatel NRD we wrześniu 1989 roku, a zatem tuż przed upadkiem muru berlińskiego, rozpoczął stu-

dia w instytucji należącej do enerdownskiego Ministerstwa Bezpieczeństwa Państwowego, a po przełomie angażował się w akcje społeczno-polityczne o charakterze lewicowym, był obserwowany przez służby niemieckie co najmniej od września 2006 roku. W tym czasie, jako młody naukowiec, zajmował się problemem prywatyzacji i gentryfikacji oraz uczestniczył w rozmaitych akcjach protestacyjnych. Obecnie pracuje na uniwersytecie we Frankfurcie, jednak śledztwo w jego sprawie wciąż nie zostało zamknięte.

Liczba filmów odnoszących się do problemu terroryzmu zachodnioniemieckiego pokazuje, że historia nadal mocno kształtuje oblicze kultury filmowej w Niemczech, powołując do życia motywy, bez których tej trudno byłoby się obejść – dziś nie sposób wyobrazić sobie niemieckiego filmu „rozrachunkowego” bez wątku RAF. Ale to tylko jedna strona zagadnienia. Druga to taka, że niektóre środowiska w Niemczech (m.in. media, ale także środowiska prawnicze i polityczne), mając na uwadze czasem te same, a czasem odmienne cele, powracają dziś częściej niż mogłoby się wydawać do wydarzeń sprzed trzech dziesięcioleci. Także tocząca się w ostatnich latach w sferze sztuki dyskusja na temat dziedzictwa rewolty roku 1968 oraz trwającej trzy dekady aktywności Frakcji Czerwonej Armii wydaje się w tym sensie istotna, że może pomóc zrozumieć dzisiejsze problemy o podobnym podłożu.

Analizując najnowsze filmy dotyczące zjawiska terroryzmu można zauważyć, że obecny w nich rodzaj oglądu ma charakter dwubiegunowy. Z jednej strony istnieje bowiem świat przedstawiony, w którym mniej lub bardziej zdesperowani rewolucjoniści zmierzają do obalenia istniejącego porządku, z drugiej zaś mamy do czynienia z rzeczywistością unaoczniającą i piętnującą przypadki, gdy reprezentanci owego porządku wykorzystują swą władzę przeciwko jednostce. Ambiwalentne wyobrażenie możliwych przyczyn i konsekwencji terroryzmu, dominujące we współczesnym kinie niemieckim (bodaj najwyraźniej widoczne na przykładzie filmów *Krzywoprzysięzca* i *Śpioch*), doskonale oddaje złożoność problemu. Wskazuje też – jak sądzę – na fakt, że w RFN problem ten jest postrzegany jako niezwykle istotny element współczesnych stosunków społecznych i państwowych, opartych w dużym stopniu na braku zaufania i podejrzliwości nie tylko ze strony organów państwa, ale także na przykład pracodawców względem obywateli, któremu to stanowi towarzyszy rozbudowa struktur prewencyjno-kontrolnych<sup>54</sup>.

Konkludując, powróćmy jeszcze na krótko do wątku RAF. Historia tej organizacji została opowiedziana w kinie niemieckim na wiele sposobów. Są tacy, którzy uważają, że temat ten jest eksploatowany zbyt często. Stanowisko to reprezentują przede wszystkim członkowie rodzin ofiar zamachów oraz niektórzy politycy. Jednak czy zakaz posługiwania się wizerunkiem członków Frakcji Czerwonej Armii, który parokrotnie był już przedmiotem mniej lub bardziej poważnych postulatów, mógłby rzeczywiście pełnić funkcję demitologizacyjną? Czy może raczej przyczyniłby się do zwiększenia zainteresowania tą formacją i w ten sposób umocniłby jej legendę? Sądzę, że istota problemu leży gdzie indziej. A mianowicie nie w dylemacie, czy nadal zezwalać na kreowanie kolejnych obrazów RAF i w jaki sposób ewentualnie kontrolować ich treść, lecz w tym, że niemal każdemu z nich (i nie dotyczy to jedynie filmów, ale także spektakli teatralnych i wystaw) towarzyszą zbyt silne emocje. Należałoby zatem umożliwić wykreowanie a następnie opublikowanie wszelkich obrazów Frakcji Czerwonej Armii, potem zaś stworzyć warunki

do debaty na ten temat. RAF jest reprezentowany w filmie niemieckim na trzech płaszczyznach: jako mit, symbol oraz historia. W każdym z przytoczonych przykładów filmowych dominuje inny klucz interpretacyjny. Istotą filmu jest między innymi powoływanie do życia ludzi i sytuacji już nieistniejących. To, czego już nie ma, egzystuje nadal na ekranie i na odwrót – wiele z tego, co wydarzyło się w rzeczywistości, nigdy nie zostało na nim odmalowane. Ponadto w kinie liczne wypadki i postaci z przeszłości ożywają w formie, której same nigdy nie miały (znakomitym tego przykładem jest film *Adolf H. – Ja wam pokażę /Mein Führer – Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler/* Daniego Levy’ego). Nie inaczej rzecz ma się w przypadku filmów o RAF. Stefan Aust zwrócił niegdyś uwagę na fakt, iż członkowie Frakcji chcieli być postrzegani jako kolektyw i w związku z tym zawsze, kiedy mówili o ewentualnej winie, podkreślali jej zbiorowy charakter, odrzucając tym samym możliwość, a tym bardziej konieczność, przejścia odpowiedzialności indywidualnej<sup>55</sup>. Przeglądając się filmowemu obrazowi RAF możemy stwierdzić, że idea ta znalazła doskonały oddźwięk. Frakcja Czerwonej Armii do dziś pozostaje synonimem działania grupowego i grupowego „grzechu”. Taki stan rzeczy nie wynika jedynie z wyobrażeń reżyserów, ale jest także efektem zaniedbań prawnych, jakie miały miejsce w prowadzonych przeciw terrorystom śledztwach. Wówczas najistotniejsze było nie tyle postawienie zarzutów konkretnej osobie, ile możliwie najszybsze skazanie pojmanych. Dziś organy prawne RFN wznawiają dawne postępowania śledcze<sup>56</sup>, pisząc poniekąd na nowo historię, która wydawała się już dawno ustanowiona. W ten sposób pojawiają się nowe impulsy, które mogą służyć powstaniu nowatorskich treści. Czy film stanie się płaszczyzną ich rozwoju?

EWA FIUK

<sup>1</sup> Fragment wywiadu z byłym kanclerzem Niemiec sprawującym urząd w okresie „niemieckiej jesieni”, opublikowany 30.08.2007 r. w tygodniku „Die Zeit”. (Pełny tekst wywiadu znajduje się na stronie internetowej: <http://www.zeit.de/> [dostęp: 15.06.2009]).

<sup>2</sup> Przytoczona wypowiedź Stefana Austa – dziennikarza, wieloletniego redaktora naczelnego tygodnika „Der Spiegel” – jest częścią wywiadu opublikowanego w dzienniku „Frankfurter Allgemeine Zeitung”. Zob. *Wer die RAF verstehen will, muss „Moby Dick” lesen*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung” 2007, nr 194, s. 31.

<sup>3</sup> Okres od września do października 1977, w którym RAF zorganizowała dwie bodaj najgłośniejsze akcje: porwanie i zabójstwo Hannsa-Martina Schleyera oraz uprowadzenie samolotu „Landslut”.

<sup>4</sup> Projekt wystawy istniał już w roku 2003, jednak z powodu protestu członków rodzin osób, które zginęły w zamachach zorganizowanych przez RAF oraz licznych prób jej zakazu, podejmowanych przez polityków (głównie przedstawicieli liberalnej partii FDP i socjaldemokratycznej SPD, do której należy wielu

dawnych zwolenników ruchu kontestacyjnego końca lat 60.), jej realizacja była możliwa dopiero dwa lata później. Zarówno sam pomysł wystawy, jak też jej przygotowanie merytoryczne stały się przedmiotem głośnej krytyki medialnej.

<sup>5</sup> Co ciekawe, wspomniane przedstawienia były grane wyłącznie w teatrach znajdujących się na terenie „starych” krajów związkowych, co dowodzi, że między wschodnią i zachodnią częścią Republiki Federalnej Niemiec istnieją fundamentalne różnice na obszarze pamięci narodowej.

<sup>6</sup> *Wer die RAF verstehen will...* dz. cyt., s. 31.

<sup>7</sup> Fragment wywiadu zamieszczonego na stronie internetowej: <http://www.antje-vollmer.de/> (dostęp: 27.08.2009).

<sup>8</sup> Tamże.

<sup>9</sup> Zamach ten został ukazany w jednej z końcowych scen filmu *Baader-Meinhof*. W roli Brigitte Mohnhaupt wystąpiła popularna niemiecka aktorka Nadja Uhl.

<sup>10</sup> Film ten, wyprodukowany przez Berndta Eichingera, jednego z najbardziej wpływowych ludzi w niemieckiej branży filmowej, obejrzało



- w kinach niemieckich 2,44 mln widzów. Był on również nominowany do Złotego Globu i Oscara. Dla porównania – inna produkcja Eichingera, film *Upadek* w reżyserii Olivera Hirschbiegela, który także zdobył nominację do Oscara, zobaczyło w Niemczech ponad 4 mln widzów, zaś nakręcone dwa lata później i uhonorowane Oscarem za najlepszy film nieanglojęzyczny *Życie na podsłuchu* (reż. Florian Henckel von Donnersmarck) – 2,36 mln. Wszystkie wymienione filmy należą do tzw. nurtu rozrachunkowego, stanowiącego znaczną część współczesnego kina niemieckiego.
- <sup>11</sup> Benno Ohnesorg, który był uczestnikiem demonstracji zorganizowanej przez niemieckich studentów przeciwko wizycie perskiego szacha w Berlinie, został zastrzelony przez policję podczas jej trwania.
- <sup>12</sup> Wersja ta nigdy nie została podważona prawnie, choć wielu obserwatorów ówczesnych wydarzeń wyrażało wątpliwości co do jej autentyczności. Uczynił tak na przykład Rainer Werner Fassbinder, który w wyreżyserowanym przez siebie epizodzie będącym częścią filmu *Niemcy jesienią* mówi o tym wprost w jednej ze scen.
- <sup>13</sup> Kiedy okazało się, że przedstawiciele rządu niemieckiego nie ulegli naciskom terrorystów grożących zabiciem Schleyera, współpracująca z RAF palestyńska komórka terrorystyczna uprowadziła niemiecki samolot z 82 pasażerami na pokładzie, lecący z Majorki do Frankfurtu. Ostatecznie zakładnicy zostali uwolnieni, a żądania szantażystów odrzucone.
- <sup>14</sup> Jest to rocznica urodzenia Adolfa Hitlera. Ponieważ członkowie Frakcji Czerwonej Armii od początku przyznawali, że jednym z powodów jej powołania była nierozliczona nazistowska przeszłość Niemiec, do dziś spekuluje się na temat intencji towarzyszących wyborowi daty rozwiązania organizacji.
- <sup>15</sup> Na owe zbieżności wskazuje Konrad Klejsa w artykule poświęconym niemieckiemu kinu kontestacji przełomu lat 60. i 70. Zob. K. Klejsa, „*Doszli aż do tego miejsca. Teraz nie wiedzą, co robić dalej...*” *Problem kontestacji w kinie niemieckim przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych*, w: *Kino niemieckie w dialogu pokoleń i kultur*. red. A. Gwóźdź, Rabid, Kraków 2004.
- <sup>16</sup> T. Elsaesser, *Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD*, Kulturverlag Kadmos, Berlin 2007, s. 56.
- <sup>17</sup> Tamże, s. 94-96.
- <sup>18</sup> Entuzjastyczna, beztroška postawa stała się głównie udziałem obywateli byłej NRD, którzy z dnia na dzień stali się „lepszymi” Niemcami, mogącymi – jak przez dziesięciolecia ich zachodni sąsiedzi, a teraz współobywatele – korzystać z dóbr gwarantowanych przez kapitalizm i demokrację.
- <sup>19</sup> Pod koniec ostatniej dekady XX wieku w kinie niemieckim pojawił się nowy nurt, którego przedstawiciele – w większości reżyserzy urodzeni w latach 60. – piętnowali niemieckie wady narodowe i społeczne. Do najbardziej krytycznych i radykalnych, a zarazem najbardziej utalentowanych reżyserów nurtu należą Tom Tykwer, Romuald Karmakar i Oskar Roehler. Ich filmy, m.in. *Sen zimowy* (*Winterschäfer*, 1997) i *Biegnij Lola, biegnij* (*Lola rennt*, 1998) Tykwera, *Rzeźnik* (*Der Totmacher*, 1995) i *Manila* (2000) Karmakara i *Agnes i jego bracia* (*Agnes und seine Brüder*, 2004) Roehlera, stanowią coś w rodzaju manifestów, w których została wyrażona świadomość artystyczna i społeczna nowego pokolenia filmowców. Obrazy te nie tylko zawierały krytyczny osąd stanu samoświadomości Niemców, lecz także w pewnym sensie zrewolucjonizowały niemiecką kinematografię.
- <sup>20</sup> *Mogadischu* to wyprodukowany dla niemieckiej telewizji ARD film fabularny nawiązujący do wydarzeń związanych z porwaniem samolotu pasażerskiego Lufthansy we wrześniu 1977 roku. Jego premiera odbyła się 30 listopada 2008 roku w dwóch stacjach telewizyjnych jednocześnie: ARD – pierwszym programie telewizji niemieckiej oraz austriackiej stacji ORF 2. Film obejrzało wówczas niemal 7,5 miliona widzów.
- <sup>21</sup> K. Klejsa, dz. cyt., s. 133.
- <sup>22</sup> Tamże, s. 139-140.
- <sup>23</sup> Kluge pracował jako prawnik w Instytucie Badań Społecznych (Institut für Sozialforschung) kierowanym przez Maksa Horkheimera. Placówka ta była zapleczem tzw. szkoły frankfurckiej propagującej założenia teorii krytycznej.
- <sup>24</sup> Fragment tekstu autorstwa Aleksandra Klugego zamieszczonego na stronie internetowej: <http://film-dienst.kim-info.de/> (dostęp: 29.08.2009).
- <sup>25</sup> W tym samym roku na festiwalu w Berlinie film zdobył Srebrnego Niedźwiedzia.
- <sup>26</sup> W szczególności do filmów Jeana Marie Strauba.
- <sup>27</sup> W jednej ze scen widzimy, jak nagi reżyser telefonuje do przyjaciół, z którymi dyskutuje o sytuacji politycznej.
- <sup>28</sup> M. Töteberg, *Rainer Werner Fassbinder – Die Anarchie der Phantasie*, Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt 1986, s. 92.

- <sup>29</sup> Tamże, s. 93.
- <sup>30</sup> Słowa te pochodzą z wywiadu z Rainerem Wernerem Fassbinderem, którego udzielił na przełomie lat 1978/1979 (a zatem już po nakręceniu filmów *Niemcy jesienią* i *Trzecia generacja*). Wypowiedź reżysera w znacznym stopniu oddaje sens rozumowania wielu lewicowych intelektualistów obserwujących walkę, jaką władze ówczesnych Niemiec zachodnich toczyły z RAF. Zob. M. Töteberg, dz. cyt., s. 106.
- <sup>31</sup> Tamże, s. 137.
- <sup>32</sup> Przypomnijmy, że pierwszym filmem, w którym reżyserka podejmuje temat terroryzmu, było pochodzące z 1978 roku *Drugie przebudzenie Christy Klages* (*Das zweite Erwachen der Christa Klages*, 1978).
- <sup>33</sup> Scenariusz filmu został oparty na autentycznych protokołach z posiedzeń sądu.
- <sup>34</sup> Fragment wywiadu z twórcą, który ukazał się we frankfurckim magazynie „Pflasterstrand” 1978, nr 25.
- <sup>35</sup> W filmie sceny odgrywane przez aktorów w studio splatają się z fragmentami reportaży i programów informacyjnych.
- <sup>36</sup> Wolfgang Grams został członkiem RAF na przełomie lat 70. i 80. Zginął podczas oblawy policyjnej zorganizowanej w 1993 roku w miasteczku Bad Kleinen.
- <sup>37</sup> A. Reif, *Meine Lust besteht in der Zerstörung vorgeformter Weltbilder. Wywiad z Andresem Veielem*. Tekst dostępny na stronie: <http://www.hirzel.de/> (dostęp: 28.06.2006).
- <sup>38</sup> W finale filmu kobieta ginie z rąk celników podczas próby przekroczenia granicy między Niemcami wschodnimi a zachodnimi.
- <sup>39</sup> J-U. Albig, Ch. Gurk, *Der fliegende Holländer. Wywiad z Christianem Petzoldem*. Tekst dostępny na stronie: <http://www.backissues.textezurkunst.de/> (dostęp: 24.06.2006).
- <sup>40</sup> T. Elsaesser, dz. cyt., s. 90.
- <sup>41</sup> Christopher Roth w wywiadzie dostępnym na stronie: <http://www.stuttgarter-zeitung.de/> (dostęp: 19.06.2006).
- <sup>42</sup> *Was passiert, bevor du abdrückst?* (Wywiad z Ulim Edelem), „Focus” 2008, nr 38.
- <sup>43</sup> Artykuł ukazał się 23 marca 2007 roku w tygodniku „der Freitag”. Pełen tekst znajduje się również na internetowej stronie czasopisma: <http://www.freitag.de/> (dostęp: 22.08.2009).
- <sup>44</sup> W rzeczywistości wielu uczestników rewolty roku 1968, w tym kilku późniejszych prominentnych polityków, po jakimś czasie porzuciło ideały młodości i stało się uczestnikami nowego, mieszczańskiego porządku.
- <sup>45</sup> Zob. R. Grzela, *Nie zabilem Chrystusa. Wywiad z Hansem Weingartnerem*, „Duży Format” 2005, nr 26, s. 11.
- <sup>46</sup> W obu filmach Hansa Weingartnera role buntowników grają bardzo popularni w Niemczech aktorzy młodego pokolenia. W postaci Jana, głównego bohatera *Edukatorem*, wcielił się Daniel Brühl, znany z filmów takich, jak *Good Bye, Lenin!* (reż. Wolfgang Becker, 2003) czy *Lawendowe wzgórza* (*Ladies in Lavender*, reż. Charles Dance, 2004); w filmie *Free Rainer* możemy zobaczyć Moritza Bleibtreu’a, wcześniej występującego m.in. w *Biegnij Lola, biegnij*, *Eksperymencie* (*Das Experiment*, reż. Oliver Hirschbiegel, 2001), *Cząstkach elementarnych* (*Elementarteilchen*, reż. Oskar Roehler, 2006).
- <sup>47</sup> Fragment wywiadu pt. *Mux ist ein Macher* przeprowadzonego przez Birgit Glombitzę w lipcu 2004 roku. Wywiad dostępny na stronie: <http://www.taz.de/> (dostęp: 12.03.2006).
- <sup>48</sup> Określenie to stosuje się wobec osób będących członkami organizacji terrorystycznych, które w danym momencie nie uczestniczą w żadnych działaniach, jednak powinny być nieustannie gotowe na przyjęcie nowego zlecenia.
- <sup>49</sup> Zob. <http://www.freitag.de/> (dostęp: 22.08.2009).
- <sup>50</sup> T. Elsaesser, dz. cyt., s. 36.
- <sup>51</sup> Tamże, s. 92.
- <sup>52</sup> Tamże, s. 83-84.
- <sup>53</sup> Zob. <http://www.freitag.de/> (dostęp: 22.08.2009).
- <sup>54</sup> W ostatnich latach w Niemczech ciągle słychać o organizowanych w rozmaitych sektorach życia publicznego akcjach mających na celu wzmożony nadzór nad obywatelami. W mediach głośno jest o tzw. aferach inwigilacyjnych (jak na przykład pochodzącym z 2008 roku skandalu z podsłuchami w firmie Telekom). Rośnie także liczba przypadków stosowania podsłuchów przez organy śledcze.
- <sup>55</sup> Zob. *Wer die RAF verstehen will*, dz. cyt.,
- <sup>56</sup> Por. H. Prantl, *Der Züricher Koffer*, „Süddeutsche Zeitung” 2009, nr 208, s. 5.